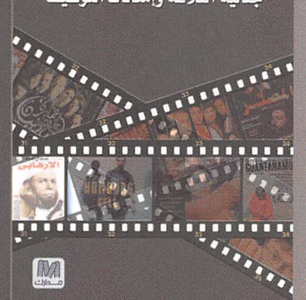
الإرهاب والسينما

جدلية العلاقة وإمكانات التوظيف





بعد ترويج السينما -ومن ورائها السياسة- لمصطلح «الحرب على الإرهاب» بعد أحداث 11 سبتمبر 2001، أصبحت علاقة السينما بالإرهاب موضع شك ومساءلة ملحّة، خصوصاً وأن الصناعة السينمائية تبدو مطالبة دائماً بالإجابة عن سؤال كيفية «خدمتها الواقع»، ما يضعها أمام مأزقها الحقيقي: الكم في مواجهة النوعية، والجماهيرية في مواجهة الفن!

فالسينما، بطبيعتها المكلفة وبجانبها الترفيهي، تخضع لعوامل كثيرة تحكم تناولها لموضوع الإرهاب، أما الحروب فتصل إلى نهاية في واقع الأمر، من دون أن تشكل نهاياتها نهاية للمقاربات السينمائية بالطبع. كما أن نتائج الحروب حاسمة بشكل أو بآخر، أما «الإرهاب» أو «الحرب على الإرهاب» فعملية مستمرة، متبدلة الأطراف، ملتبسة الغايات، مشكوكة الأهداف، وغير محسومة النتائج مهما حاول أحد أطرافها الإدعاء بغير ذلك. نتخيّل إذاً أن يسأل السينمائي الذي يشرع في صناعة فيلم عن الإرهاب نفسه سؤالين أساسيين: أين يقع فيلمي من النقاش السياسي والثقافي والفكري المستمر؟ وكيف يمكن للسينما الحفاظ على رؤية طازجة ونقدية إزاء واقع متبدل؟

في جانب آخر، بدا أن موضوع الإرهاب شكّل مادة دسمة في المعالجة السينمائية متعددة الأهداف، فكرة وموضوعاً ووظيفة وغاية، تحت رافعة مقارعة التطرف، حتى باتت هذه الصناعة بمجملها مجندة لخدمة موضوع لم تستوف شروط فهم أبعاده وهوامشه وخلفياته بكل تفاصيلها، فأخذت تدريجياً تبتعد عن وظيفتَها الأساسية في الإبداع الإنساني والتجديد والتنوير الثقافي لتقترب أكثر إلى محاكاة النموذج السياسي، حتى كادت تكون أداة من أدوات الدعاية السياسية أو مدخلاً لتكريس مشروعية منقوصة.

ISBN 978-614-411-032-4


Madarek مدارك
Creating, Publishing, Translating & Arabizing إبداع، نشر، ترجمة وتعريب

الإرهاب والسينما

جدلية العلاقة وإمكانات التوظيف

بشّار إبراهيم

زياد الخزاعي

جان فرودون

محمد اشويكة

جيم كويلتي

نديم جرجورة

حازم صاغية

هاني درويش

ريما المسمار

وائل عبد الفتاح

وضاح شرارة

تحرير

ريما المسمار

أحمد الزعبي



الكتاب:

الإرهاب والسينما

المؤلف: مجموعة من المؤلفين (تحرير: ريما المسمار وأحمد الزعبي)

الموضوع: 1- السينما والإرهاب
2- الثقافة والتطرف
3- نقد سينمائي
4- صناعة الرأي العام

التصنيف: دراسات فكرية

الناشر: مدارك إبداع، نشر، ترجمة وتعريب

الطبعة الأولى: سبتمبر (أيلول) 2010 م - 1431 هـ

الرقم الدولي المتسلسل للكتاب: ISBN 978-614-411-032-4

دار النشر: www.mdrek.com



Tel.: 00961 282075 - Fax: 00961 282074
Gharios Center. Forn Elchebbak. Beirut - Lebanon
Email: read@madarekpublishing.com



المشاركون في الكتاب

بشار إبراهيم: باحث وناقد سينمائي فلسطيني مقيم في دبي. له عدد من المؤلفات النقدية، من أبرزها:

- نظرة على السينما الفلسطينية في القرن العشرين: دار الطارق، دمشق، 2000.
- عبد الناصر والسينما: دار الطارق، دمشق، ط1 عام 2001، ط2 عام 2004.
- السينما الفلسطينية في القرن العشرين: المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001.
- ثلاث علامات في السينما الفلسطينية الجديدة: دار المدى للثقافة، دمشق، 2005.
- فلسطين في السينما العربية: المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، 2005.
- سينما دريد ونهاد: المؤسسة العامة للسينما، وزارة الثقافة، دمشق، 2007.

جان ميشال فرودون: ولد في باريس عام 1953. درس التاريخ وتنقل بين التعليم والتصوير الفوتوغرافي والصحافة والنقد السينمائي حتى العام 1990.

- صحافي وناقد سينمائي في جريدة "لو موند" بين 1990 و 2003.
- شغل منصب رئيس تحرير مجلة "دفاتر السينما" بين 2003 و 2009.
- شارك في إعداد برامج سينمائية لمهرجان "كان" السينمائي وللمتاحف ومعارض عدة.
- له مؤلفات كثيرة في السينما منها: "هو سياو سين"، "محادثة مع وودي آلن"، "السينما بدو التلفزيون"، "السينما الصينية"، "روبير بريسون"

وغيرها. حالياً، يدرّس السينما والجغرافيا السياسية في المعهد الوطني للعلوم السياسية - باريس.

جيم كويلتي: صحافي كندي، مهتم بمسائل الفن والثقافة في منطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا.

- كتب في النقد السينمائي في صحيفة "Daily Star" اللبنانية.
- له عدد من الأبحاث المنشورة في دوريات: BIDOUN، Middle East International and ArtReview.

حازم صاغية: كاتب ومحلل سياسي لبناني. عمل محرراً ومن ثم رئيس تحرير صفحات الرأي في جريدة "السفير" اللبنانية بين 1974 و1988 سنة انتقاله الى جريدة "الحياة" اللندنية ككاتب عامود بارز ومحرر لملحقها الأسبوعي "تيارات".

- نشر مقالات عدة في موقع "اوبن ديموكراسي" (Opendemocracy، ومجلة "تايم" و"ذي اوبزورفر" و"نيو ستايتسمان".
- له أكثر من عشرة مؤلفات حول حزب "البعث" العراقي والإستشراق والحرب الأهلية اللبنانية فضلاً عن كتاب عن أم كلثوم و"هذه ليست سيرة" و"نانسي ليست كارل ماركس" (2010).

خديجتو الحامد: المساعدة التنفيذية في مركز المسبار للبحوث والدراسات- دبي.

ترجمت عدداً من الدراسات عن الفرنسية والإنجليزية نشرت في إصدارات كتاب المسبار الشهري.

ريما المسمار: ناقدة سينمائية لبنانية. تعمل في صحيفة "المستقبل" اللبنانية منذ العام 1999.
شاركت في برامج تلفزيونية وأفلام وثائقية عدة كمعدة وباحثة من بينها "العدسة العربية" لقناة الجزيرة. ولها مشاركات في مهرجانات سينمائية عربية كمبرمجة ومديرة نقاشات.

محمد اشويكة: باحث وناقد مغربي من مواليد العام 1971.
صدرت له مجموعات قصصية متعددة منها:

- "الحب الحافي"؛ منشورات الآفاق المغربية؛ مراكش؛ 2001.
- "النصل والغمد"؛ منشورات الكوليزيوم القصصي؛ مراكش؛ 2003.
- "احتمالات" (سيرة كائن من زماننا)؛ منشورات الكوليزيوم القصصي؛ 2006.
- "خرافات تكاد تكون معاصرة"؛ منشورات زاوية؛ الرباط؛ 2007.
- "المفارقة القصصية"؛ سعد الورزازي للنشر؛ الرباط؛ الطبعة الأولى 2008. وفي النقد السينمائي:
- "الصورة السينمائية: التقنية والقراءة"؛ سعد الورزازي للنشر؛ الرباط؛ 2005.
- "السينما المغربية: أطروحات وتجارب"؛ دار التوحيدي للنشر؛ الرباط؛ 2008.
- "ارتباطات" (سيرة كائن من ذاك الزمان)؛ 2009.

موقعه الالكتروني: www.chouika.com

نديم جرجورة: صحافي لبناني من مواليد العام 1965. ناقد سينمائي في صحيفة "السفير" اللبنانية منذ العام 1994.
نشر مقالات ودراسات نقدية في قضايا ثقافية وسينمائية عربية عدّة في صحف ومجلات عربية مختلفة.
له:"سؤال الذات"، كتيّب عن السيرة الذاتية والمهنية الخاصّة بالمخرج السينمائي المصري يسري نصرالله، بيروت، (2001).
"السيرة المنقوصة: بحث في تاريخ السينما اللبنانية"، "المجمّع الثقافي" في أبو ظبي، (2004).
"الواجهة المثقوبة: رحلة شخصية في المهرجانات السينمائية العربية"، المجمّع الثقافي" في أبو ظبي، (2006).

هاني درويش: صحفي وباحث ومخرج أفلام وثائقية. سكرتير تحرير يومية "البديل" المصرية، مراسل ملحق نوافذ الثقافي الصادر عن جريدة "المستقبل" اللبنانية.
له أبحاث في النقد الثقافي نشرت في دورية "ألف" في الجامعة الأميركية القاهرة، ومساهم في كتاب "الموسيقي والتلفزيون" تحت النشر من إصدارات قسم النشر بالجامعة الأميركية القاهرة.
كتب سيناريوات لعدد من الأفلام الوثائقية مثل "إبتسامة السندباد" و"مولد جبل الطير" و"عشق الضفاير" من إنتاج التلفزيون المصري، وأخرج أول أفلامه الوثائقية "عزبة دولي" من إنتاج شركة "سمات".

وائل عبد الفتاح: كاتب وصحافي ومحلل سياسي مصري. تنقل بين صحف المهجر ("اليوم السابع" و"المستقبل")، والصحف اللبنانية "السفير" و"النهار" و"المستقبل" وصولاً الى "الأخبار" التي يكتب فيها صفحة أسبوعية بعنوان "حكايات القاهرة".

في مصر، تنقل بين "روز اليوسف" و"أخبار الأدب" و"صوت الأمة" و"الفجر" و"البديل" حيث شغل مواقع المحرر ومدير التحرير ورئيس التحرير التنفيذي. أصدر مؤخراً مجموعته الشعرية الأولى "الغرام" الصادرة عن "دار النهضة" اللبنانية.

زياد الخزاعي: ناقد سينمائي وكاتب من العراق يقيم ويعمل في لندن – المملكة المتحدة.

أحمد الزعبي: باحث وكاتب لبناني، متخصص في الشؤون السياسية اللبنانية، بالإضافة إلى دراسات الفكر السياسي الإسلامي، وشؤون الحركات الإسلامية، وقضايا التنمية الثقافية والاجتماعية في العالم العربي والحوار بين الأديان.
مرشح لنيل درجة الدكتوراه عن أطروحة بعنوان "مدارس التفكير السياسي في الإسلام الكلاسيكي".
صحافي وكاتب في جريدة "المستقبل" اللبنانية – بيروت منذ العام 2000.
عضو هيئة تحرير كتاب "المسبار" الشهري – دبي – الإمارات العربية المتحدة منذ العام 2006.
له عدد من المؤلفات والكتابات والتحقيقات في التراث الإسلامي، وحول حركات الإسلام السياسي وجماعات العنف.

تقديم

تشكّل الحروب والأزمات، سياسيةً كانت أم اقتصادية، معيناً لا ينضب للسينما، واضعةً العلاقة التبادلية القديمة بين السينما -فكرة وصناعة- والواقع موضع التطبيق والمحاكاة كما المساءلة والبحث. فمنذ ظهور الصور المتحركة الأولى عام 1895 على يد الأخوين لوميير في شكل نقل لصور واقعية، تشكلت العلاقة بين السينما والواقع. وحتى بعد استقلال الفيلم الوثائقي (ومن ثم تموّه حدوده وتعريفاته) و"احتكاره"، على نحو ما، تلك الصلة بالواقع، احتفظت السينما بجذورها الواقعية، وما شذّ عنها صار نوعاً منفصلاً يُعرف بـ"الخيال العلمي" أو "الفانتازيا"، وغالباً ما يسعى "محللوه" الى استنباط علاقته بالواقع، في وصفه ترميزاً له. من هنا، تبدو السينما دائماً مطالبَة بالإجابة عن سؤال كيفية "خدمتها الواقع". فسؤال "ماذا فعلت السينما؟" تجاه الظواهر الانسانية والاجتماعية والسياسية يتردد باستمرار، ليضع السينما أمام مأزقها الحقيقي: الكم في مواجهة النوعية، والجماهيرية في مواجهة الفن. النوعية والفن قيمتان نادراً ما يجري التوقف عندهما إلا في مرحلة لاحقة. فقط بعد إبصار مئات الأفلام النور عن الحربين العالميتين الأولى والثانية على سبيل المثال، ارتقى الحديث إلى "النوعية" و"المقاربة الفنية".

وليس اكتشافاً القول إن ذلك الجانب الجماهيري الواقعي للسينما تعزّز أكثر مع انتشار التلفزيون، فارضاً على السينما سباقاً محموماً مع صورة التلفزيون الآنية سريعة الاستهلاك. قبل التلفزيون، احتفظت السينما بمكانة أقرب إلى "الرواية" و"الخيال". أفلام الحربين العالميتين انطلقت

بدايةً من مواد أرشيفية، قبل أن تدخل ماكينة الترويج (البروباغندا) ومن ثم النظرة الفردية لمؤلفيها، سواء أكانت مناصرة أم مناهضة. خلال حرب فييتنام (1956-1973)، نقل التلفزيون صور جثث الجنود الأميركيين وبكاء الأمهات الثكالى. كانت صدمة أرجأت السينما بعض الوقت ريثما تستجمع أدواتها وتدلي بدلوها فلم تبدأ الأفلام الأميركية عن حرب فييتنام بالظهور إلا بعد فترة من خروج آخر جندي أميركي من هناك. اختلفت الأمور مع حرب الخليج الثانية (1991) التي كانت أول حرب تُبث في الأخبار على مدار الساعة. ولكن لأن الحدث لم يكن على مستوى الحرب الكبرى، لم نشهد ترداداته في السينما إلى حين بدء الحرب الأميركية على العراق عام 2003. الحرب الإعلامية سارت يداً بيد مع الحرب على الأرض بدءاً بظاهرة مرافقة الصحفيين للجنود خلال عمليات الاجتياح، مروراً بالبث التلفزيوني المباشر على مدار الساعة ووصولاً إلى حقيقة أنها الحرب الأولى التي تُشن في عصر "الملتيميديا" Multi-Media أو تعدد الوسائط الإعلامية.

إن هذه المنازلة بين السينما والتلفزيون التي بلغت مراحل الذروة إبان هجمات 11 سبتمبر 2001 هي التي تدفع بسؤال "ماذا فعلت السينما؟" إلى الواجهة. فقط بعد ترويج التلفزيون -ومن ورائه السياسة- لمفردة "الإرهاب" ولمصطلح "الحرب على الإرهاب" الذي أطلقه قرار مجلس الأمن الدولي رقم 1373 بدفع من الولايات المتحدة بعد أحداث 11 سبتمبر 2001، أصبحت علاقة السينما بالإرهاب موضع شك ومساءلة ملحّة. والسؤال، على الرغم من كونه مشروعاً لا بل ضرورياً، إلا أن مصدره تلك المقارنة بين التلفزيون والسينما. فالأول في وصفه أداة إعلانية وجماهيرية استهلاكية بامتياز، يوجّه الانتباه ويشعل النقاش بصرف النظر عن عمق الأخير أو أهميته. هذا ما يفسّر، ربما، حصر الكلام عن الإرهاب بمرحلة ما

بعد 11 سبتمبر أو بمطلع التسعينات. صحيح أن الحدث أعاد خلط الأوراق والمفاهيم، ولكن التاريخ يشير أيضاً إلى الولادة الرسمية والعلنية والجماهيرية لـ "ظاهرة" الإرهاب والحرب عليها من خلال التلفزيون، بدايةً، الذي حدّد المفهوم الشائك والإشكالي والواسع للإرهاب وجعله في متناول الجميع .

السينما ليست خارج هذه التأثيرات لأنها، وبخلاف الفنون الأخرى والآداب، مادة جماهيرية. قوة عالمية لينة للثقافة الشعبية وتشكيل الوعي الجمعي، إزاء ظاهرة الإرهاب، وجدت نفسها في سباق حقيقي مع التلفزيون من جهة ومع الحرب على الإرهاب من جهة ثانية. فالسينما بطبيعتها المكلفة وبجانبها الترفيهي، تخضع لعوامل كثيرة تحكم تناولها لموضوع الإرهاب ومنها كيفية جذب جمهور التلفزيون المدمن على متابعة الحدث لحظة بلحظة إلى دور السينما لمشاهدة فيلم هو، بالمبدأ، عن الموضوع عينه. كذلك اختلفت طبيعة الحدث هذه المرة. فالحروب تصل إلى "نهاية" في واقع الأمر من دون أن تشكل نهاياتها نهاية للمقاربات السينمائية بالطبع . كما أن نتائج الحروب حاسمة بشكل أو بآخر. أما "الإرهاب" أو "الحرب على الإرهاب" فعملية مستمرة، متبدلة الأطراف، ملتبسة الغايات، مشكوكة الأهداف، وغير محسومة النتائج مهما حاول أحد أطرافها إقناعنا بغير ذلك. نتخيّل إذاً أن يسأل السينمائي الذي يشرع في صنع فيلم عن الإرهاب نفسه سؤالين أساسيين: أين يقع فيلمي من النقاش السياسي والثقافي والفكري والاستراتيجي المستمر؟ وكيف يمكن للسينما الحفاظ على رؤية طازجة ونقدية إزاء واقع متبدل؟

عربياً، ومثلما "خدمت" أحداث 11 سبتمبر 2001 التوجه الإمبراطوري للسياسة الأميركية المتعطشة لفرض أحاديتها على المستوى الجيو-سياسي الكوني تحت ستار محاربة الإرهاب، بدا أن موضوع

الإرهاب شكّل مادة دسمة في المعالجة السينمائية العربية متعددة الأهداف، فكرة وموضوعاً ووظيفة وغاية، تحت رافعة مقارعة التطرف أيضاً، حتى باتت هذه الصناعة بمجملها مجندة لخدمة موضوع لم تستوف شروط فهم أبعاده وهوامشه وخلفياته بكل تفاصيلها، فأخذت تدريجياً تبتعد عن وظيفتها الأساسية في الإبداع الإنساني والتجديد والتنوير الثقافي لتقترب أكثر إلى محاكاة النموذج السياسي، حتى كادت تكون أداة من أدوات الدعاية السياسية أو مدخلاً لتكريس مشروعية منقوصة.

وكان أن تأرجحت المعالجة السينمائية العربية لِـ "صورة" الإرهاب والإرهابي خلال العقدين الأخيرين، بين ثلاثة أنماط:

الإرهابي، ذلك القاتل المتعطش للدماء، الساذج، المتخلف، متجهم الوجه، المهووس، والمعادي للثقافة والعلم والمدنية بكل صورها، الذي ينقاد بطواعية أسطورية لسلطة "الأمير" الذي، باسم الدين والمقدس، يصرخ وينهر ويعد ويغري مريديه بالمال والاستشهاد والنساء والحور العين مقابل تصفية المخالفين في الرأي والتوجه.

الإرهاب بوصفه أحد تجليات فساد النظم السياسية وغياب التنمية وتفشي الفقر والحرمان والبؤس والقمع والقهر، وكملاذ لأبناء الطبقات المهمشة والمبعدة عن السلم الاجتماعي والوظيفي والإداري لجسم السلطة. وهذا الرأي، على وجاهته، ليس قاعدة عامة مطّردة.

الجماعات الإرهابية بوصفها أحد أطراف صراع قوى المجتمع على تحقيق مكاسب جماهيرية تضفي مشروعية -أو تشكل مدخلاً- للعمل السياسي، حيث "السلطة" تحارب "الإرهاب" باعتباره "خصماً" لها، وليس صوناً لهيبة الدولة، أو كونها ملاذاً لبقية أطراف المجتمع من شرور التطرف، وهي بذلك "تحذر" العقل الجمعي من أن الإرهاب المتوحش هو "بديل" سلطة الديكتاتور،

في ما يشبه التواطؤ المدروس، ويشكل مسوغاً لحصرية الحلول الأمنية فقط وليس الاجتماعية والتنموية لهذه الظاهرة. وهو الحل الذي يستبطن، لعسفه وظلمه، ضماناً لاستمرار التعبئة الجماهيرية ضد الأنظمة وأدواتها.

ومثلما أظهرت السينما العالمية العربي والمسلم بصورة "الشرير" قبل وبعد أحداث 11 سبتمبر 2001، تبدو السلطة في العالم العربي مرتاحة إلى وجود هذا البعبع المسمى "الإرهاب" الذي يستوعب جسمه الأسطوري كل أوزار التعسف والقهر والإهمال وغياب التنمية وفقدان الحريات بحيث لا من يسأل عن حقوق أو واجبات لسلطة استُنفرت لتخليص المجتمع من شرور ذلك الإرهابي، فعندما تزخم أخبار الشاشة الصغيرة بأخبار الاعتداءات والتفجيرات والاغتيالات وحوادث ضرب الاستقرار التي يقوم بها مهووسو التنظيمات الأصولية، يأتي دور الشاشة الكبيرة ليصوغ فهماً جمعياً لخلفيات هذا الإرهاب وأهدافه، فيما تفتقد كِلا الشاشتين أي حضور ولو بنسب ضئيلة لمسائل من مثل حقوق الإنسان، حقوق الأقليات، التنمية، الأميّة، دور المرأة، المشاركة والتعددية السياسية وغيرها. وكانت النتيجة أن الإبداعات والحوارات والسجالات بدت في عمومها مقاربات مجتزأة أو فكرة مركزية مسبقة التشكل تدور مرغمة بطريقة حلزونية حول دعم هدف "رسمي" لا تملك منه فكاكاً، مهما حاولت اقتناص فكرة من هنا أو تمرير تعليق من هناك.. ما جعلها قاصرة عن استيعاب الموضوع في إطاره النسقي المطلوب، وما يكتنفه من إشكاليات وأسئلة وهواجس وعلامات استفهام. فـ"إدانة" الإرهاب، بكل انعكاساته ونتائجه، على أهميتها، لا تغني عن البحث لفهم جذوره ومنطلقاته وبيئات تشكله، وقبل كل ذلك وبعده، عن عرض موقف الإسلام نفسه مما يمارس باسمه من ممارسات منبوذة.

هذه الأسئلة وغيرها الكثير هي في متن الدراسات المنشورة في هذا الكتاب تحت العنوان العام "السينما والإرهاب" الذي انطلق من السؤال العمومي "ماذا قدّمت السينما عن الإرهاب؟" وتحديداً خلال العقد الفائت.

إن الأقلام التي خاضت في هذا النقاش، وسّعت حدود العنوان أفقياً وعمودياً، كما كان متوقعاً، بحيث أصبح تجاوز العنوان العام والسؤال المتكرر هو وجهة هذه الدراسات مجتمعة. فمن التعريف بأصول كلمة "الإرهاب" وتوظيفاتها، إلى رد معالجاتها السينمائية إلى تواريخ سابقة لاستخداماتها الشائعة، مروراً بالتوقف عند التجارب السينمائية بمختلف أطيافها واتجاهاتها التي تناولت الإرهاب حاضراً وماضياً، ترسم هذه الدراسات مجتمعة جزءاً من المشهد السينمائي الأجنبي والعربي الذي عالج موضوع "الإرهاب"، ويقينها أنها لا تحيط به بشكل شامل. فالكتابة، هي الأخرى، تشبه في هذا المقام السينما من حيث إنها تجربة شخصية ونظرة خاصة تسهم من موقعها في الإضاءة على مشهد معقّد بهدف فهمه أكثر.

تأسيساً على ذلك، تجدر الإشارة إلى أن الكتاب، ليس مقاربة ثقافية محض نقدية، لا تهدف إلا إلى نقد الإبداع السينمائي العربي فحسب، بل أردناه منطلقاً لفهم أدق وأشمل وأوسع للمهتمين والنخب والمتابعين وصنّاع القرار، كما العاملين في صناعة الفنّ السابع، لتحفيزهم على مقاربة موضوع الإرهاب الحساسة وذات الأبعاد المختلفة بموضوعية وتوازن وإبداع، بعيداً عن حدّي الإفراط والتفريط، وعن حسابات المصالح أو الرؤى المعدّة سلفاً.

يسر **مدارك** أن تقدم هذا الإسهام الفكري والاستكشافي لمسألة العلاقة الجدلية والملتبسة بين السينما والإرهاب، وهي إذ تسعى لمواصلة إصدار دراسات فكرية جديدة، لا تدّعي حسم النقاش في أي منها قدرَ ما تدعو لفتحه ودفعه إلى مستويات متقدمة، آملاً أن يحفز طرح الموضوع بهذه الصياغة كل المهتمين بقضايا الفكر والثقافة والفن والنقد والإصلاح والتنوير وشؤون المجتمع العربي، وهذا الأمر بات اليوم من الأمور الملحة التي نحتاج إلى تضافر جهود العاملين في الحقل الفكري لتطوير النقاش الثقافي والفكري حولها، فالعرب اليوم أمام تحد حضاري كبير ولا بد لهم من أن يتعاملوا معه بالمستوى الذي يعيد إلى منظومتهم الفكرية مكان الصدارة بين الأطروحات الفكرية والثقافية التي تتزاحم لتقديم التصور المعرفي الأمثل للكون والإنسان والحياة والوجود والمشاركة والفعالية..

ريما المسمار

أحمد الزعبي

تأمّلات في حلف الحليفين

الإرهاب والسينما

حازم صاغيّة

يُشبه الإرهاب، خصوصا حين يصير كونيّا تمتدّ ساحته من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، الشاشة الكبيرة أو شاشة السينما. فعلى هذه الأخيرة يمكن أن نرى ما يجري هنا وهناك مهما بعدت المسافة بين المكانين. ولنا أن نرى ما يجري وراء الذي يجري، أو تحته أحياناً. بل نرى، فوق هذا، ما جعلته السينما، يجري، علماً بأنّ الواقع بريء منه تماماً.

إنّ الاختلاط، في المواضيع والمشاهد، لا يحرمنا تلمّس تاريخ القرابة -بين الشاشة الكبيرة والإرهاب- ومحطّاته. فنحن نشاهد، كذلك، أعمالاً يلتقي فيها القتل الصغير، بالمسدّس والسكّين، وبالخنق بالحبال، مع القتل الكبير حيث تتداعى أبنية وينتشر غبار يذكّر بـ"القيامة الآن" Apocalypse Now. وهذا وذاك إرهاب بقدر ما هما سينما.

وفي ذلك، يستوي الفيلم الذي يتناول العنف الأعمى، وريثاً لتقاليد ثلاثة عريقة في تاريخ الشاشة الكبيرة، والهوليووديّ منها حصراً:

تقليد أفلام المافيا حيث يتربّع دي نيرو وأل باتشينو وصحبهما، ومن هذا التقليد تؤخذ الجريمة الوضيعة التي تُنفّذ بدم بارد.
وتقليد أفلام "الوسترن"، التي يختال فيها كلينت إيستوود بعدما اختالت أجيال مثّلها نجوم كمثل غاري كوبر، ثمّ جون واين، فغريغوري بيك، ومنه تُستوحى مناخات القتل وفضاءاته دماراً وغباراً.
وأخيراً هناك تقليد "القتل المتسلسل" (Serial Killing)، حيث يقودنا الغموض وضعف المعنى إلى عيادات الأطبّاء النفسيّين، وإلى التنقيب في كلّ إشارة أو حركة أو رسالة تنمّ عن القاتل، أو تعرّف بوجه من وجوهه.

ولنتذكّر، مثلاً لا حصراً، المرتكب في 'Zodiac' الذي قتل عدداً من الضحايا، في كارولينا الشماليّة أواخر الستينيات، وكان هو مَن سمّى نفسه تلك التسمية في رسائل بعث بها إلى الصحف. لكنْ لنتذكّر أيضاً أن إرهاب أسامة بن لادن أضعف معنى وأشدّ غموضاً من "إرهاب الدولة"، الذي ارتبط باسم روبيسبيير، أو حتّى من إرهاب الفوضويّين أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. فـ"القضيّة" و"المطلب" في هذين الإرهابين أكبر منهما في إرهاب "القاعدة"، الذي يكاد يكون "القتل للقتل" دينه وديدنه. لذا يصير الإرهاب أكثر هوليووديّة كلّما صار أكثر إرهابيّة، فيما تصير هوليوود أكثر حضناً للإرهاب كلّما صارت أكثر هوليووديّة.

هنا تُنبَذ الشاشة الصغيرة، أي التلفزيون، فلا يُترك لها إلاّ مهمّة الإخبار عمّا تنقله الشاشة الكبيرة. ذاك أنّ الإرهاب فعل واسع وعريض يفيض عن التلفزيون مساحةً ورقعةً، كما يفيض عنه حركةً. ولا ننسى أن التلفزيون بيتيّ تعريفاً، والإرهاب، على ما درج الوصف، عالميّ.

فلا يليق، إذن، بهيوليّة الإرهاب وعُظامه إلاّ عظمة السينما الهوليووديّة التي لا تقتصر على توسيع شاشتها له، بل تكبّر صوتها كذلك كي يضارع دويّه، جاعلةً لهذا الصوت المكبَّر قدرة على التأثير يتسلّل إلينا من استرخاء مشاعرنا، أو من جهلنا بنشاط ذي معنى نحيل أصلاً. فإذا حاول التلفزيون اللحاق بالسينما في ميدان الإرهاب، فخرج علينا في مسلسلات مطوّلة، ضاعف الرخص والابتذال اللذين في السينما الهوليووديّة، من دون أن يملك البُعد الملحميّ الذي تملكه.

وفي المقابل تماما، لا تصحّ تلك المعادلة في أنماط السينما الطليعيّة، أو الأقلّ تجاريّة، ممّا يُعرض في قاعات أصغر يقصدها جمهور مختار. فهذه الأخيرة المعنيّة بالتجربة المحدّدة، أو بالفرد الفرديّ، لا يغريها الهيوليّ، فيما تمجّ التبسيطيّ من دون أن يجذبها الربح الذي تنجذب إليه هوليوود. أمّا مشاهدوها فأقلّ سعياً وراء "السلوى" التي يوفّرها أيّ قتل كان، وأقلّ انسحاراً بالإكزوتيك الذي هو من درجة رابعة.

لكنْ إذا كانت الشاشة الهوليووديّة الكبيرة تنقل الإرهاب، فإن الأخير يردّ لها الصاع صاعين إذ ينقل السينما التي يقال، في هذا الشقّ الافتراضيّ من الكون، إنّها تبني الواقع أو تستبقه. وكان من إحدى المَرويّات، بعد جريمة الحادي عشر من أيلول (سبتمبر) 2001، أن جورج دبليو بوش ورجال إدارته راحوا يجتمعون بكتّاب سيناريو الأفلام الهوليووديّة، كيما يساعدوهم في توقّع خطط الإرهابيّين، وفي وضع خطط مضادّة لها. غير أنّ الرئيس الأميركيّ السابق، الذي زعم مرّةً مسامرة الله، لم تُثبت حروبه على الإرهاب أنّه أفاد من شيء، بما في ذلك سينما هوليوود؛ أو أنّه، في صياغة أخرى أدقّ، بالغ في التعويل على تلك السينما ومثيلاتها، جاعلاً إيّاها تعويذةً، ومُحيلاً معرفتها إلى تنجيم.

فالإرهاب، إذاً، يملك قابليّة للتضليل، من خلال التبسيط أو من خلال الهيوليّ والقياميّ، وهي القابليّة التي تملك السينما مثلها. فغنيّ عن القول إنّ واحدهما يردّ على علاقة معقّدة بصورة انفجار أو اغتيال، بينما الثانية تختصر مساراً صعباً في عبارة أو حركة أو مجرّد انتقال من عاصمة إلى أخرى. وهذا ما يتعاظم شأنه حين يكون المتعامل مع التبسيط والهيوليّ، أو مع أيّ منهما، في السويّة الذهنيّة والطاقة التخيّليّة التي تمتّع بمثلها بوش. فإذا صحّ أن الإثنين،

الإرهاب والسينما، "يفعلهما" آخرون لا تملك الثقافة الشعبيّةُ، والعاديّةُ، كبير معرفة بهما، فهذا ما يتضاعف أثره حين يلجأ الفاعلون إلى تضليلنا عمداً عبر كيتشيّة فجّة نراها في أيمن الظواهري، هنا، بقدر ما نراها في ستيفن سبيلبرغ، هناك!.

فالكيتش، سينمائيّاً كان أم إرهابيّاً، تتحوّل المادّة التي أنتجته، أي العنف، إلى مادّة استهلاكه وإخصاب الوعي به. ذاك أنّ العنف مصدر ربح في فيلم كـ"ميونيخ"، ومصدر دعاية وترويج في إرهاب كالذي ضرب برج التجارة العالميّ في نيويورك. وهذا ناهيك عن أن البطل المنقذ، أكان دنزيل واشنطن أو أسامة بن لادن، شخص محبوب يقع على محبّين كثيرين ينتظرون مخلّصاً ما، وانتظار المخلّصين هو دائماً من شيم البسطاء، كما نعلم. ثمّ إن الإرهاب إذا ما كان حاضنة للغموض والألغاز، فهذا ما تقع السينما على ضالّتها فيه، عامدةً، بطريقتها، إلى أن تسدّ الفراغات التي يخلّفها مجيبة، بشطارة، عن الأسئلة. هنا، يتراءى لنا، أو لبعضنا، أنّه تعلّم آخر تقنيّات الإرهاب من خلال الفنّ السابع ذي الباع الطويل في التعليم الكيتشيّ. ولنا أن نتذكّر الدروس التي لقّنتنا إيّاها السينما في أجناس لا حصر لها منها. فجيمس بوند، كمجرّد مثل واحد، عرّفنا بقائمة من السلع تمتدّ من السيّارات العجائبيّة إلى الطلاء بالذهب كأداة قتل. لا بل تقدّمت أفلام بوند في موازاة تقدّم السلع الافتراضيّة وشبه الافتراضيّة التي تحفّ بعوالم القتل، أو التي تستدعيها تلك العوالم.

وأغلب الظنّ أن زواج هذين، السينما والإرهاب، يؤخّر في الوعي وفي الذائقة أكثر مما يقدّم. فنحن، إذا ما شئنا الخروج بخلاصة، من معاينة الإرهاب الهوليووديّ، خرجنا بخفّي حنين.

فهل يفعل بنا الإرهاب الذي نراه على الشاشة الكبيرة، والذي يرتكبه "أهلنا" و"إخوتنا"، ما فعلته مشاهدة فيلم "سينما باراديسو" بذاك الصبيّ الصقليّ، سلفاتوري، بعدما صار منتجاً ناجحاً في الولايات المتّحدة؟. هل يردّنا إلى ماضينا ويحملنا على التأمّل فيه، هل يُشعرنا بالحنين إلى عالم قديم أو بالمسؤوليّة حيال عالم قائم؟. ما أرجّحه أن أفلام الإرهاب التي أعرفها تفوّت علينا فرصة كهذه.

لقد كتبت سوزان سونتاغ، ذات مرّة، معلّقة على 11 أيلول، وناقدةً الكلام السائد حول مرتكبيه، فقالت إن كلّ الأوصاف يمكن إطلاقها عليهم سوى القول إنّهم جبناء. وسونتاغ، بالطبع، لا تشاطر الإرهابيّين أفكارهم الفقيرة ولا أفعالهم المجرمة، لكنّها تعترض على نعت الشبّان الذين فجّروا أنفسهم في السماء بـ"الجبناء"، عملاً بأنّ "الشرير" لا بدّ أن تُرمى عليه المواصفات السيّئة كلّها، وفي عدادها الجبن. والاقتراح هذا الذي تتضمّنه كلمات الكاتبة الأميركيّة الكبيرة قد يكون مقدّمة لكسر الكيتشك وكسر المبالغات المتجانسة التي تريح البسطاء وتسلّيهم. فحينما يغدو من الممكن أن نقول، في عبارة واحدة، "إنّه مجرم وقاتل وشجاع"، نكون خطونا الخطوة الأولى نحو إحداث ذاك الكسر، ونحو بناء سينما مفيدة وجميلة عن الإرهاب.

السينما المصرية والإرهاب

«جيش إحتياط المواجهة»

بين معيار السوق

والدفاع عن الوجود

هاني درويش

الحديث عن السينما والسياسة في مصر حديث ذو شجون معقدة، فالطبيعة الرمزية التي تحكم الفن السابع كانت غالبا ماتضعه في موقع التغذية الراجعة في حراك التفاعل السياسي والإجتماعي الواقعي، ولم تلعب السينما بما تحمله من أدوات إستشرافية دوراً هاماً في الحراك السياسي كأداة تنبؤ إلا في أضيق الحدود وتحت قائمة من التوجسات أشرفت على هندستها السلطات الرقابية الممتدة العمر امتداد عمر الفن نفسه، فكان الجدل بين تاريخ سينما مديد ومكونها الواقعي عرضة غالبا للشك والريبة منذ أول صدام رقابي مع فيلم "لاشين" لفريتز كرامب عام 1938[1] وربما قبله بسنوات.

الأمر مختلف قليلا فيما يخص موضوع الإرهاب ذي الطبيعة السياسية الإجتماعية المركبة، فالظاهرة الحديثة النشأة نسبيا- منذ خمسة وثلاثين عاماً على أقصى الحدود - لو اتخذنا مثلا من أحداث الفنية العسكرية عام 1974 نقطة بداية للعمل الإرهابي المسلح - هي ظاهرة مركبة ومعقدة خضعت في تحولات الرؤى حولها لعدد من التفسيرات المتباينة، كذلك التعريفات النظرية المتجولة منذ بدء تعريف الإرهاب نفسه داخل علم السياسة الغربية وصولاً إلى الجدل حول معناه مع نسخته الإسلامية المتطرفة.

وعلى الرغم مما أحدثه الإرهاب من أثر مدوي، داخل مصر وخارجها، إلا أن تفاعل السينما كفنٍّ معه اعترته بعض مما يمكن تسميته بحالة "الكسل الذهني المعمم" ، على الرغم مما تحتويه الفكرة أصلاً من مثيرات تسويقية بالغة، فالإرهاب كموضوع يحتوي ضمنيا على بعد "إثارة وحركة" وهو بعد أصيل في المعالجات السينمائية المصرية عبر قرن من الممارسة، كذلك

(1) انظر. محمود علي. السينما والرقابة في مصر (القاهرة-الهيئة العامة لقصور الثقافة- 2004) ص 143.

يمثل الإرهاب مجالاً للأفكار السياسية البراقة التي تتوفر لها حماية من الرقابة المؤسسية فلن يواجه فيلم يتحدث بشكل سلبي عن الإرهاب بطبعه أية محاذير رقابية تقليدية مثل التي تواجه أعمالاً تتحدث عن القمع السياسي أو الديكتاتورية.

لذا يبدو مدهشاً للغاية تواضع عدد الأفلام التي تحدثت عن الموضوع إذا ما قورن بعدد أفلام ناقشت قضايا إجتماعية وسياسية موازية لزمن ظهور الظاهرة وحققت جماهيرية أعلى من أفلام الإرهاب، ونتحدث هنا عن موضوعات أثيرة في سينما السبعينات والثمانينات والتسعينيات كموضوعات المخدرات والفساد الإنفتاحي ونهيار القيم المجتمعية.

ما الذي جعل "الإرهاب" إذاً موضوعاً مشكوكاً في تأثيره على الجمهور العريض على الرغم من طبيعته التجارية مضمونة الربح؟

هذا السؤال يقودنا ضمنياً إلى مجموعة من الأسئلة – الإشكاليات التي تتفرع عن الإشكالية الأساس التي ينبني عليها الموضوع.

الإرهاب: الماهية والحدود

أولى إشكاليات هذا البحث تتعلق بمجاله، بمعنى تعريف الإرهاب نفسه، وقد ركن الباحث إلى تعريف مبسط مفاده: أي ممارسة لعمل عنيف ضد أفراد أو مجموعات بغرض تحقيق هدف سياسي، وهي الممارسة التي لا تؤمن بأشكال التعبير السياسي السلمي في التوق للتغيير أو المعارضة، هذا التعريف يضع ضمنياً أشكال الفعل السياسي والإجتماعي التي يمارسها

شخص أو جماعات أو أنظمة بغرض إجبار شخص أو أفراد أو أنظمة على ممارسة سياسية أو إجتماعية بالقوة، وفي مجال الحركة الإسلامية المسلحة في مصر كانت فترة السبعينات واقعياً هي اللحظة المنتجة لهذا الخطاب، تحديداً مع بدء نتقال أشكال المواجهة بين تلك الجماعات والفضاء العام في النصف الأول من عقد السبعينات، والفضاء العام هنا هو مصطلح يجمع الدولة بالمواطنين بالمؤسسات تحت سقف واحد يمثل "الفضاء الغيري" الذي باتت تراه تلك الجماعات جديراً بتطبيق أفكارها السياسية والأخلاقية.

هذا التعريف المبدئي يضعنا أمام الإرهاب كممارسة عنيفة ويخلصنا من عبء البحث في صورة أكثر تشعباً هي صورة التطرف الإسلامي عموماً، فالتطرف بوصفه نمطاً من الممارسة المتشددة هو في النهاية فعل فردي قد لاينتقل مضمونه إلى الفضاء العام في شكل إجبار المحيط الغيري على ممارسته بالقوة، وبهذا فالبحث هنا ليس معنياً بشخصية المتطرف دينياً لإعتبارين:

الأول: تاريخي، ينبع من وراثة التطرف الإسلامي كظاهرة سينمائية لنمط موحد من التعامل مع المتدينين، فالسينما المصرية عبر تاريخها الطويل قدمت أنماطاً من الشخصيات التي تنتمي لفئة التشدد الديني، بعضها ورث دور المواطن "الحنبلي" المتشدد الملتزم بوجهة نظر فقهية في ممارساته الإجتماعية، نجد مثلاً في كوميديا فيلم "مراتي مدير عام" لفطين عبد الوهاب (1966) نمطاً من التشدد الديني الذي يمنع موظفاً من التسليم بقيادة امرأة لعمل المدير العام، وترتسم الشخصية بكثير من الأبعاد الكاريكاتيرية عندما تكسبه نمط التشدد الرافض مثلا للمصافحة خشية نقض الوضوء أو ارتداءه للقبقاب جيئةً وذهباً داخل المكتب، بينما في أفلام أخرى يرث الأزهري طالباً كان أو معلماً أو شيخاً معمماً يقوم بعمل المأذون صورة رجل الدين الملتزم المصمم

دوماً بلغته العربية السليمة وتشدده على التطبيق الحرفي لأحكام الدين، ثم أخيراً ترث صورة الملتزم دينياً بعضاً من ظلال يرث رجل الدين السياسي الذي يكسب الممارسات الحياتية الظالمة والقمعية بعداً أو مسحة تبريرية دينية كما في شخصية رجل الدين في فيلمي "الزوجة الثانية" لصلاح أبوسيف (1967) و"الأرض" ليوسف شاهين (1970).

هذه الأشباح المؤسسة لصورة الملتزم أو المتزمت دينياً – تبعاً للموقف التبريري للشخصية داخل كل عمل- هي ماورثته شخصية المتطرف دينياً في معالجات السينما التي تماست مع التطرف، وهي صورة سلبية كاريكاتيرية بشكل عام تخرج المتطرف من سياق الحداثة المدينية التي تمثلها باقي عناصر الفيلم، أو تكسبه بعداً برغماتياً إنتهازياً دون أن تقدم مايبرر تاريخية الشخصية، وغالبا ما كانت تلك الصور الشبحية القديمة أدواراً مساعدة ومن ثم ورثت ماورثته عيوب المعالجات السينمائية المصرية تاريخياً من ضعف تركيز الكتابة على الأبطال الثانويون.

ثاني الإعتبارات: عملي، يتعلق بالإعتبار التاريخي السابق الذي يخرج البحث عن نطاق سؤاله عن الإرهاب كظاهرة حديثة نسبيا ليجعله -أي البحث- يتعاطى مع عينة مختلفة وضخمة من الأفلام التي تخرجنا من سياق البحث أصلا .

ولايسعنا في تخليص البحث من زوائده إلا التأكيد على أن بعض الأعمال التي تعاملت مع شخصية المتطرف قدمت بعداً هاما لفهم الخلفيات المحركة لاحقاً لعنفه في الفضاء العام، فيذكر علي أبوشادي[1] الدور التأسيسي لسعد عرفة بفيلميه "غرباء" (1973) و"الملائكة لا تسكن الأرض" (1974) في الكشف عن الجذور المؤسسة لشخصية إرهابي المستقبل، وقد

واجهت الباحث صعوبة تطورت إلى إستحالة في الوصول إلى الفيلمين بعد أن أغلقت شركات الفيديو التي أشرفت على توزيعهما منذ زمن، كذلك رفض المخرج شريف عرفة- ابن المخرج الراحل- الاطلاع عليهما من أرشيف المخرج.

هذه الصعوبة في الوصول لنسخ من أفلام انتجت في السبعينات والثمانينات بل والتسعينات- واجهت الباحث كثيراً بعد أن شهد سوق بيع نسخ الأفلام إغلاق العديد من شركات توزيع الفيديو القديمة الموزعة لتلك الأفلام، وعدم إهتمام الشركات الجديدة المنتجة لـ "CD" في نسخ الأفلام غير التجارية في نسخ حديثة، بل إن أفلاماً مهمة سقطت من تاريخ الأرشيف في تلك المرحلة من الإنتقال بين الوسيطين –الفيديو والـ "سي دي فيديو" او DVD.

هذه الصعوبة تنقلنا إلى نتائج مهمة تتعلق بالعينة المتاحة التي عمل عليها الباحث، لتوافر نسخ منها، ومن ثم لايدعي الباحث الشمول الكرونولوجي المنضبط للعينة وإن لم يسقط ذلك البعد نهائياً من دراسته.

هذه الدراسة تتحرك، إذاً، داخل عينة من الأفلام تحتوي على أفلام:

"الإرهاب" لنادر جلال عام 1989، "الإرهاب والكباب" لشريف عرفة 1992، "الإرهابي" لنادر جلال 1994، "كشف المستور" لعاطف الطيب 1994، "المصير" ليوسف شاهين 1995، "طيور الظلام" لشريف عرفة 1995، "الآخر" ليوسف شاهين 1999، "أمن دولة" لنادر جلال 1999، "الأبواب المغلقة" لعاطف حتاتة 2001،"أمير الظلام" لرامي إمام 2002، "مافيا" لشريف عرفة 2002، "السفارة في العمارة" لعمرو عرفة 2005، "دم

الغزال" لمحمد ياسين 2006 ، "عمارة يعقوبيان" لمروان حامد 2006، "حين ميسرة" لخالد يوسف 2007، 2008، "كباريه" لسامح عبد العزيز 2008.

ولم يتيسر للباحث الحصول على نسخ من أفلام عالجت الموضوع كما ظهر بموسوعة الأفلام الروائية المصرية وهي أفلام: "الناجون من النار" لعلي عبد الخالق (1994)، و"إنفجار" لسعيد مرزوق (1990)، و"إشارة مرور" لخيري بشارة (1996)، و"يا دنيا يا غرامي" لمجدي أحمد علي (1996) و"حسن وعزيزة" لكريم جمال الدين (1999)، وهي أفلام تمركزت حول أو كان الإرهاب جزءا من أحداثها، في حين لم يتيسر الحصول على أفلام: "الملائكة لاتسكن الأرض" (1974) و"غرباء" (1973) لسعد عرفة السالف ذكرهما، وسيناريو فيلمي "أخو السيد رفاعي" و "رجل من الحي السادس" 1984 لعبد الحي أديب وهما الفيلمان اللذان تعرضا لمشاكل رقابية لمناقشتهم التطرف والإرهاب أواسط الثمانينيات.

الإرهاب...فضاء التأويل والسينما

دون النزوع إلى أي أحكام نقدية مبدئية من الأفلام التي عالجت الإرهاب يبدو واضحاً الفارق الزمني الكبير بين زمن إنتاج الظاهرة واقعيا وزمن أو معالجة الإرهاب سينمائيا، فإذا ما اتخذنا من زمن المحاولة الفاشلة للإستيلاء على الحكم، المعروفة بعملية الفنية العسكرية عام 1974 كنقطة بداية، أو لاحقا إغتيال الشيخ الذهبي عام 1977 وظهور الفيلم الأول الذي يعالج القضية وهو "الإرهاب" لنادر جلال المنتج عام 1989 ظهر الفارق الزمني الكبير بين الواقع وترجمته أو استشعار السينما به.

وحتى مع تتبع الخط البياني الصاعد للظاهرة وصولا إلى إغتيال الرئيس أنور السادات عام 1981 وما تبعها من محاولات خلال الثمانينيات لاغتيال قيادات أمنية أو سياسية أو فكرية مثل اغتيال رفعت المحجوب (1990) وفرج فودة (1992) ومحاولات اغتيال حسن الألفي (1993) ونجيب محفوظ (1994)، فإن السينما ظلت بعيدة عن كل ماتقدم، بل إن المحاولات وصلت لاستهداف الرئيس حسني مبارك نفسه في محاولة اغتيال أديس أبابا (1995)، في الوقت التي تحولت المواجهات أوائل التسعينات في الصعيد إلى مايشبه الحرب اليومية المفتوحة، كل هذه التطورات والمواجهات لم تكن على مايبدو كافية لتقديم الإرهاب كموضوع رائج سينمائيا، وهو أمر -برأينا- يحتمل مجموعة من التأويلات التاريخية التي تعالج وضع الصناعة السينمائية نفسها في علاقتها بالمناخ العام السياسي والإجتماعي الذي يمثل خلفية إنتاجها لأفكارها، وهي أفكار ربما يجانبها بعض الصواب في شرح هذا "الحرج السينمائي".

ميراث الستينات... التغذية البطيئة والخجولة

يرصد تاريخ السينما تلك العلاقة بين السلطة ورقابتها بالنشاط الإبداعي، السينما بوصفها سوقاً وإنتاجاً وإبداعاً في حضرة جماهير غفيرة تكاد تكون مطاردة أو محكوم عليها بالبعد عن الشأن السياسي المباشر، وحتى لو ترك لها المجال للتعبير عن الآم وطموحات الواقع فإنها غالبا ماكانت تتمركز في فئة التأريخ التصحيحي للنظم السياسية، كل سلطة تحاول إخفاء الواقع لصالح إدانة التاريخ والرهان على مستقبل واعد، وحتى في اللحظات الكبرى التي تصالحت فيها السلطات الرقابية (التابعة للدولة) مع موضوعات سياسية تحت صدمة الواقع، واعني هنا سينما مابعد نكسة 1967، فقد تحكمت الدولة وأجهزتها نفسها في ضبط "الترميز" السينمائي وشفرته مع الواقع[2]، ومن

(2) درية شرف الدين. السياسة والسينما في مصر 1961-1981 (القاهرة - دار الشروق - 1991).

ذلك أفلام مثل: "شيء من الخوف" و"الإختيار" و"العصفور" و"الكرنك" و"ميرامار" و"ثرثرة فوق النيل" والتي جرى السماح لها بنقد ثورة يوليو والهزيمة، فصلت المواقف منها تبعا للحاجة السياسية للتطهر من الماضي القريب أو الإنقلاب عليه، في نفس الوقت الذي كان فيه السوق السينمائي يعج بأفلام تنويمية ومبتذلة تمسح من عقل الجمهور آثار الهزيمة مثل: "أخطر رجل في العالم" و"شنبو في المصيدة" و"أبي فوق الشجرة"، أما المدهش فعلا فكان أن معظم جيل التمرد السينمائي أنتج من قلب منظومة الدولة نفسها عبر القطاع العام ! وكأن النظام نفسه رعى هذه "الإنتاجات المتمردة للنخبة" بينما ماج الواقع السنمائي بأفلام شعبية - أشرف أيضاً على بعضها في الإنتاج القطاع العام نفسه- تمسح عقول الجماهير الحقيقية التي منها وعليها الخوف!

بهذا استقبلت السينما عصر السبعينيات بمحاولة إستيعاب التمرد السينمائي لصالح تصحيح صورة العهد الساداتي الجديد، وإفشاء أكثر الصيغ التجارية ابتزالا في تاريخ السينما المصرية، أما ما تبقى من سينما سياسية فقد كانت المحاولات التجارية والفنية لمراجعة وإنتقاد الفترة الناصرية بل والتأسي على مصر الملكية، هاجر من هاجر من الحقل السينمائي وانسحب من إنسحب لتأمل حجم المتغيرات الضخمة في التحول من هزيمة إلى نصر إلى تصالح مع العدو السابق، وحتي حين إستفاقت الروح السينمائية لمواجهة ماسمي بالإنقلاب الساداتي -وفقا لمؤرخي حركة معارضة التحول للإنفتاح الإقتصادي والصلح مع إسرائيل- كانت المواجهة بطيئة وخجولة ومتأخرة وعن طريق جيل جديد (جيل سينما الواقعية الثمانينية مثل خيري بشارة ومحمد خان وعاطف الطيب) ركز على نقد الإنفتاح وما أنتجه من مظاهر سلبية في بنية المجتمع المصري.

بمعنى آخر إستسلم الفضاء الإبداعي فعلا للصدمة الساداتية، أو ان حساسية الأجيال السينمائية التي حملت السينما المصرية في أمجادها الخمسينية والستينية كانت قد تكلست، أو أن محاولة فهم ما يجري ببساطة إستغرق زمنا طويلا.

سبعينات الإرهاب والحساسية المركبة

متخيلين ان الأحداث الإستهلالية مثل محاولة "الفنية العسكرية" واغتيال الشيخ الذهبي ثم أحداث الفتنة الطائفية في الزاوية الحمراء لم تسترع إنتباه المبدعين لا للتطرف ولا الإرهاب، لكن أن يمر مشهد قتل رأس النظام هكذا يوم السادس من أكتوبر عام 1981 دون أن يرفّ رمش أحد فهذا ما لا يمكن تصديقه، لسنا هنا في إطار محاكمة "حساسية السينما" للسياسة، لكن شيئا من مركب تطور فهم قضية الإرهاب في مبدأه السبعيني أثّر بلا شك في تعاطي النخب مع الإرهاب، وأعتقد هنا جازماً أن تعريفه السياسي الرائج في سبعينيات القرن الماضي والملتصق بقضية فلسطين ونضال المنظمات الفلسطينية عطل بلاشك تفعيله على ما يحدث في مصر، هذا على المستوى الأول. أما المستوى الثاني فهو إرتباك الخطاب السياسي الساداتي نفسه حوّله -من تقديم يد المساعدة لهذا التيار بداية السبعينيات لإقصاء اليسار والناصريين من الجامعات المصرية- إلى مشاركة الرئيس نفسه في تضخيم الروح الدينية عبر الظهور بإسم "الرئيس المؤمن"، وصولاً إلى صعوبة فهم الظاهرة وقت إنتاجها الأولي أو شماتة البعض لاحقا من وسائلية السادات (إستخدام تلك الجماعات لضرب خصومه) التي شملته في النهاية ببعضٍ وعشرين رصاصة.

لقد استعدى السادات النخب التقليدية التي ورثها من سلفه، بل وقرَّب منه شريحة من التكنوقراط المرتبطين بولاءات شخصية به، واستبعد المؤسسة الثقافية التي أنتجت سينما القطاع العام الستينية وقرب مثقفين أقرب لكتاب الأعمدة الصحفية بعد أن دشن جملته التاريخية في عداءه لما أسماهم بـ"الأفندية"، أما "الأفندية" نفسهم، وفي قلبهم مبدعو السينما فقد لجأوا إما إلى التقية الفنية (صلاح ابو سيف) أو الهجرة لدول الرفض العربي (توفيق صالح) أو النهل من السير الذاتية (يوسف شاهين) أو لفظتهم قوانين السوق السينمائي التجاري الجديد، فيما عدا بالطبع من ركب موجه "النقد الناصري" عن قناعة أو بإنتهازية تجارية بحتة[3].

بديء بذلك الصراع بين المتطرفين او الإرهابيين لاحقا والنظام صراعاً بين عدوين انتظر المثقفون كثيراً هزيمة كليهما، ثم كان التعالي ربما من التعامل مع ظرفية اعتبرها المبدعون "طارئة" و"مؤقتة" لا أكثر، ثم هي ظاهرة ترتبط بتابو تاريخي هو الدين، ثم أخيراً ومع شيوع السيناريوهات التآمرية حول مقتل السادات الصادم، لم يعترف لا الضمير الجمعي ولا العقل الجمعي النخبوي بإمكانية ان يكون "الطارئ" دائم، أضف إلى ذلك ان اغتيال الرئيس المنتصر جاء على أيدي أبنائه من القوات المسلحة المصرية، أيدي أبناء هم تابو آخر من تابوهات الرقابة، بدليل أن نيفاً وعشرين عاماً على هزيمة (حزيران) يونيو 1967 لم يقنع أحداً بالإقتراب ولو لمرة من حقيقية ما حدث ذلك اليوم إبداعاً سينمائياً او فنياً.

الدين والجيش هما موطن الحساسية المزدوجة لمن شاهدوا حدث القرن الصادم في مصر، وحتى هذه اللحظة لم يكن هناك تفسير نظري

---

(3) علي أبو شادي. السينما والسياسة، من حب الوطن إلى كراهية الثورة (القاهرة - دار شرقيات - 1998) ص 149.

واضح لكيفية صعود التطرف والإرهاب ليس داخل مدينة كأسيوط في صعيد مصر حيث استولى عليها المتطرفون بالتوازي مع حادث الإغتيال، ولكن أيضاً في القاهرة المدينة المتشحة بالخوف من المجهول وهي تسلمّ إلى سلطة جديدة وصفحة أجدد.

تفاؤل الثمانينات على خلفية تصاعد مواجهة الإسلام السياسي

يمكن الحديث عن هذه المرحلة الحاضنة لوقائع تصاعد وتيرة الأحداث الإرهابية من أكثر من مدخل، أولها البيئة الفكرية التي احتضنت "الظاهرة الجديدة" من حيث هي ابنة أجواء التفاؤل الحذر الذي أعقب تولي الرئيس مبارك سدة الحكم، وهي أجواء بدت مشجعة مع إفراجه عن المعتقلين الذين جمعهم السادات على مختلف توجهاتهم الفكرية والسياسية فيما عرف بأحداث 3 سبتمبر 1981، وضمن نفس الأجواء التي امتدت لمحاكمة المتورطين من تنظيم الجهاد في مقتل السادات نفسه، حيث خففت أحكام الصف الثاني والثالث في التنظيم (ومنهم القيادي لاحقا أيمن الظواهري)، ورغم زلزال الإغتيال وما شهدته محافظة أسيوط بالتزامن مع مذابح نفذتها كوادر الجماعة ضد قوات الأمن إلا أن السينما كالعادة تحسست خطاها في الإقتراب من الموضوع، ولم يقدم أي فيلم مثلا معالجة تقترب من الحادث أو تأويلاته، ظلت السينما التجارية السائدة تحتفي بأفكارها التقليدية مثل إثارة العصابات والمخدرات أو السينما الإجتماعية والعاطفية الخفيفية، او السينما التاريخية وسينما نقد ثورة يوليو، ونمت على الهامش تجارب تنتقد الفترة الساداتية في تأسي على مآل مصر الإنفتاح مع ارتباك الطبقات وانهيار القيم المجتمعية.

وعلى خلفية سوق الأفكار السينمائية المستقرة تلك، ظهرت مقاومة الإرهاب عبر كتابات صحفيين من النخب التي استشعرت منذ البداية أن الجولة لم تنتهِ، إنتقل الوعي الإسلامي من مظاهر الحياة العامة (إرتداء الإناث للحجاب، وإطلاق الرجال للحية ولبس الجلباب) إلى معترك المؤسسات المدنية كالجامعات والنقابات المهنية، وحقق التيار الإسلامي إكتساحات في كل المعارك الإنتخابية بل واخترق الحياة السياسية العلنية عبر تحالف "الإخوان المسلمون" وحزب "الوفد" في انتخابات مجلس الشعب عام 1984، حيث حصل الأخوان على ستة مقاعد، ثم جاءت إنتخابات 1987 بشعار (الإسلام هو الحل) الذي تحالف به "الإخوان" مع حزبي "الأحرار" و"العمل" وحصد التحالف الجديد 37 مقعدا، هذا ناهيك عن فوز قوائم التيار الإسلامي بنقابات المهندسين(1985)، والأطباء (1986)، والصيادلة والمعلمين (1988)، ومعظم أندية أعضاء هيئات التدريس بالجامعات المصرية.

ظهرت الكتابات الصحفية المنبهة والمواجهة لتيار أسلمة الحياة، منها كتابات عبد الستار الطويلة، رفعت السعيد، عبد العظيم رمضان، فرج فودة، غالي شكري، جابر عصفور، واصطلح على تسمية تلك المعركة بـ "التنوير في مواجهة الظلام"، كان تفاعل الكتّاب السابقين المنتمين إلى مروحة واسعة من الأفكار السياسية تتراوح بين الليبرالية المدينية (فرج فودة) والوطنية الحكومية النظامية (عبد الستار الطويلة) واليسارية العلمانية (رفعت السعيد-غالي شكري) والوطنية الثقافية (جابر عصفور)، كان التفاعل متباين التكنيكات والمواقع، كلها تمثل الدفاع النخبوي عن شكل الدولة المدنية العلمانية المهددة بالزوال تحت وطأة شارع يتجه للمحافظة ومؤسسات مجتمع مدني يخترقها تيار الإسلام السياسي ومواجهات أمنية متصاعدة مع تنظيمات مسلحة تستهدف الدولة أي النظام السياسي والمواطنين والفضاء العام المجتمعي بأكمله والجدول التالي يوضح تصاعد المواجهة المسلحة وضحاياها كما ظهرت بداية التسعينات.

تطور أعمال العنف السياسي بين الدولة والجماعات المتطرفة منذ العام 1993[4]

العام	رجال الشرطة	عناصر متطرفة	مواطنون	سياح	إجمالي الضحايا
1991	-	7	4	-	11
1992	3	37	52	1	93
1993	91	59	56	2	207
1994	91	134	49	5	279
1995	102	193	78	-	373
1996	53	34	69	18	174
1997	44	32	50	67	193
1998	15	13	10	-	38
إجمالي	399	509	368	93	1369

وكانت السياحة تحديداً هدفاً منظماً لعمليات إرهابية أرادت من خلاله تلك الجماعات توجيه رسالتين مزدوجتي المعنى، الأولى إحراج النظام دولياً عبر إستهداف مواطنين أجانب، والثانية تحقيق بعض من أهدافها في أسلمة الحياة عبر تجفيف منبع مالي للدولة التي إعتبروها دولة كفر، والجدول التالي يوضح أهم العمليات المنفذة ضد هذا القطاع وعدد الضحايا:

(4) أنظر تقرير مركز حقوق الإنسان لمساعدة السجناء علي الرابط التالي:
http://www.hrcap.org/new/A_Reports/report17/part1.htm

تطور عمليات العنف ضد السائحين والمنشآت والمزارات السياحية

العام	أهم عمليات العنف ضد السائحين	عدد الضحايا
1990	-	-
1991	الاعتداء على أتوبيس سياحي في ديروط في أكتوبر	مصرع سائحة بريطانية
1993	تفجير مقهى في ميدان التحرير بالقاهرة 26 فبراير	مصرع اثنين من السائحين
1994	الاعتداء على باخرة سياحية بأسيوط (مارس) والاعتداء على أتوبيس سياحي	مصرع خمسة من السائحين
1995	-	-
1996	الاعتداء على فوج سياحي أمام فندق أوروبا بالهرم في أبريل	مصرع 18 من السائحين
1997	تفجير الأتوبيس السياحي في المتحف المصري، ومذبحة الدير البحري	مصرع 67 سائحا
1998	-	-
إجمالي	93	

كذلك استهدفت الأعمال الإرهابية، خاصة في مناطق الصعيد، المواطنين الأقباط بهدف إظهار ضعف الدولة وأجهزتها الأمنية عن حماية الأقباط أمام المجتمع الدولي. ومن أبرز عمليات العنف السياسي ضد المواطنين الأقباط، أحداث سوهاج (مارس 1984)، وأحداث أبو قرقاص (مارس 1990 وفبراير 1997)، وأحداث صنبو (1992)، وأحداث قرية بهجورة بمحافظة قنا (مارس 1997). وقد أسفرت أعمال العنف السياسي ضد المواطنين الأقباط عن مصرع نحو 96 منهم بنسبة بلغت 7،01% من إجمالي ضحايا العنف، وبنسبة 25.27% من ضحايا العنف من المواطنين.

الإطار النظري لممارسات إرهاب الجماعات الإسلامية

ويشير تحليل أفكار وممارسات تلك الجماعات إلى اعتمادها على قراءة معينة للإسلام تقوم على ركنين رئيسيين: الأول، أن الإسلام هو في الأصل عقيدة وليس شريعة، حيث لا يخرج جوهر الوجود الإنساني كله عن مهمة واحدة هي إخلاص العبادة لله (وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون)، ويستلزم أداء هذه المهمة على أكمل وجه الالتزام بالركن الثاني، وهو: الالتزام الحرفي والطاعة لكل ما أمر به الله في القرآن أو السنة النبوية (يا أيها الذين آمنوا أطيعوا الله وأطيعوا الرسول ولا تبطلوا أعمالكم)، وفي هذا السياق تمثل النصوص القرآنية والنبوية وبعض آثار السلف الصالح المصدر الوحيد لاستقاء الأفكار و إعادة بناء وتكرار تجاربها الحركية والتنظيمية.

وبالنسبة لموقف تلك الجماعات من المجتمعات المعاصرة فإنها تتفق على أنها تعيش في حالة "كفر" و "جاهلية "، ولكنها تختلف فيما بينها في مواقفها العملية منها. فهناك اتجاه من الجماعات الإسلامية يمثله التيار السلفي وخاصة جماعة "التبليغ والدعوة" يرى أن سبيل الخروج من الحالة التي تعيشها المجتمعات والدول المعاصرة يكون "بالدعوة السلمية" إلى الالتزام بقواعد الإسلام وأصوله، ويتمثل السند التاريخي لهذا الاتجاه في مرحلة الدعوة "المكية " التي مر بها الإسلام قبل الهجرة إلى المدينة. وهناك اتجاه ثان يستند في قراءته للإسلام على المرحلة "المكية" أيضا ولكن بتأويل مختلف، وهذا الاتجاه الذي يمثله تيار "الناجون من النار" وجماعة "المسلمين" و"الشوقيين " يرفض إعادة الدعوة والتبليغ لأن الدعوة اكتملت بوفاة الرسول وأن كل من لا ينضم إلى جماعتهم يعدّ كافرا، وبذلك لا يرى هذا الاتجاه من سبيل سوى "اعتزال" المجتمع الكافر والهجرة منه على غرار ما فعل الرسول (صلى الله عليه وسلم) حتى يظهر الله دينه ويعودوا منتصرين.

أما الاتجاه الثالث والذي يمثله تيار "الجهاد" و"الجماعة الإسلامية" فهو يستند في قراءته على المرحلة "المدنية" التي اندمجت فيها العقيدة والدين بالدولة، ومن ثم فإن الطريق للوصول للعقيدة والدين لابد أن يمر بالدولة (السياسة والسلاح). وإذا كان المجتمع المعاصر لدى هذا الاتجاه يعتبر جاهليا فانه لا سبيل إلى إعادة دعوته بشكل سلمي إلى الإسلام لأن الرسالة قد اكتملت، ويرى أن الدولة هي الحائل دون إعادة أسلمة المجتمع لذلك فهي "كافرة" ويتعين قتالها.

وتتمثل المصادر الفكرية المباشرة لجماعات العنف في كتابات وفتاوى ابن تيمية الذي ذهب إلى انه: "ومعلوم بالاضطراد من دين المسلمين وباتفاق جميع المسلمين ان من سوغ اتباع شريعة غير شريعة محمد صلى الله عليه وسلم فهو كافر وهو ككفر من آمن ببعض الكتاب وكفر ببعضه". وإذا كان ابن تيمية قد قال بهذا الرأي لدفع الأمة إلى قتال التتار بقيادة جنكيز خان فان الحاكم في الدول المعاصرة له نفس حكم جنكيز خان إذا لم يحكم بما أنزل الله. وقد طورت "الجماعة الإسلامية" هذه الفتوى فجعلت حكم قتال الحاكم هو عين حكم قتال المعاونين له من رجال الأمن والمواطنين والمستثمرين والسائحين الأجانب كذلك تستند تلك الجماعات إلى كتابات كل من المودودي وسيد قطب وبالذات مؤلفه "معالم في الطريق" وكذا كتاب "الفريضة الغائبة" لمحمد عبد السلام فرج منظر تنظيم الجهاد.

إفاقة السينما المبسترة على واقع معركة التسعينات

"استجابة متأخرة للأحداث الكبرى أوائل التسعينات"، هكذا يمكن وصف حال السينما المصرية في تعاطيها مع موضوع الإرهاب، لكنها استجابة في لحظة أزمة السوق نفسه إنتاجياً، حيث شهدت الأعوام الأولى من التسعينات تراجعاً عنيفاً في عدد الأفلام المنتجة، فبعد ذروة عام 1986 التي وصل عدد أفلامها إلى 95 فيلماً، انهار السوق بفعل حرب الخليج، وتغيرت خريطة قوى الإنتاج، فشهدت أعوام 89 و 94 تذبذبات عنيفة في الانتاج من 48 إلى 35 فيلماً، ثم 28 فيلما في 1996، وواصلت السوق سقوطها وصولاً إلى عام الكارثة 1997 بـ 16 فيلماً، وهو العدد الأدني في تاريخ السينما المصرية منذ الأربعينات[5]، لذا لم يكن غريبا أن تندمج معالجات الإرهاب الأولى في بينية السوق الجماهيرية، بما يعنيه ذلك من معالجة سطحية تناسب فقط الظاهرة كشاغل جماهيري، بعيداً عن تحليلها السياسي المعمق، فظهر فيلم "الإرهاب" لنادية الجندي عام 1989 من إخراج نادر جلال كاستمرار لتألق نجمة الجماهير، كما كان يطلق عليها خلال الثمانينات، وفي العام الذي تلاه أخرج سعيد مرزوق فيلمه "إنفجار" ببطله الثمانيني فاروق الفيشاوي، والفيلمان لا يخرجان عن إطار سينما الإثارة والحركة، وهما في إطار معالجتهما لقضية الإرهاب قدما منذ اللحظة الأولى تساوقاً مع الخطاب الحكومي، الذي يرى الإرهاب كـ"مؤامرة خارجية"، وهو تفسير سيظهر لاحقا بدرجات متفاوتة في معظم معالجات الأفلام، على الرغم من تكشف البنية الإجتماعية الداخلية المنتجة لخطابه، سواء كانت فقراً أو تهميشاً سياسياً وإقتصادياً، أو تأويلاً ثقافياً للطبقات المتوسطة والفقيرة للعلاقة بين الدين كإطار مرجعي ثابت والحياة.

---

(5) علي أبو شادي، وقائع السينما المصرية 1895-2002، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2004.

الإرهاب كمؤامرة تستهدف زعزعة الاستقرار وترويع الآمنين هي جل ما تصورته السينارست حُسن شاه القادمة من المواجهة الصحفية الواقعية، بل إن البطولة نفسها للصحفية عصمت (نادية الجندي)، الصحافة والصحافية هما بطلا العمل، بطلا المواجهة، تهرول عصمت في المشهد الافتتاحي لموقع إغتيال وزير، نشاهدها معروفة من قبل اللواءات في موقع الحادث، تتنكر في صورة ممرضة وتدخل غرفة العمليات لتلتقط صوراً للضحايا، بل هي تسابق البوليس في الكشف عن الحقائق، الجماهير متعاونة مع قوات الأمن، بل وتدلي بأوصاف قتلة غير حقيقيين لمجرد الانتقام من أقاربهم أو معارفهم، بالطبع البطولة لصحفية حوادث، وصحفيو الحوادث في المهنة المصرية هم أقرب العاملين في الصحافة للرؤية الأمنية والسياسية، نلاحظ كيف يتعامل الصحفي "علاء" منافس عصمت بتوقير شديد مع لواءات الأمن، بل لا يخفي خوفه من اعتقاله في حالة عدم تبنيه للرواية الرسمية، في المقابل تتعامل "عصمت" مع نفسها ومهنتها كمنافس للشرطة في قضية عادلة، ومن موقعها كسلطة منافسة يتصل بها الإرهابي المتهم "عمر الصناديلي" ليعرض عليها أدلة تثبت براءته بعد أن وزعت الشرطة صورته، من أين جاء "الصناديلي"؟ يقدمه الفيلم كمعارض سابق للنظام، لانعرف أي نظام (السادات أم ناصر أم مبارك؟)، مواقفه السياسية غامضة، مجرد معارض جرى تعذيبه في قضية انقلاب على نظام الحكم، فهرب إلى الخارج تحت أعين المخابرات، ثم عاد مواطناً صالحاً بعد أن سمحت السلطات بذلك، لا انتساب أو إشارة للتيار الإسلامي، بل هي عصابات دولية (كما يصرح اللواء رشدي للصحافة)، الصناديلي رسام وفنان تشكيلي كان فنه في باريس يعيل به ابنته المريضة وأمه العجوز، يكشف الصناديلي لعصمت أنه وقت الحادث كان في عيادة طبيب، وتتأكد الأخيرة من المعلومة، تنشر عصمت رواية ووثائق الصناديلي فيعلق اللواء: "دا كلام تقولو جريدة قومية أمال سبتو إيه للمعارضة... البلد

مستهدفة...إحنا اللي عارفين وعشان كدة مابنامش". تقابل عصمت وزير الداخلية شخصياً الذي يذكرها بقانون الطوارئ الذي يسمح له باعتقالها نتيجة التستر على هارب، ويستقبل في نفس اللحظة مكالمة تأنيب من الرئيس (مبارك) كما يظهر في الصورة خلفه، يعد الوزير الرئيس بالكشف عن الحقيقة خلال أسبوع.

يبرر الفيلم إجراءات الإعتقال التعسفي التي تطال أهل "الصناديلي" عندما يقول اللواء رشدي بمنتهى القسوة: "ما تموت البنت، أبوها عمال يقتل شمال ويمين"، وفيما تتكشف حقيقة الصناديلي كإرهابي وقدرته على خداع الصحافة والصحافية، ومن ثم تتأكد وجهة النظر الأمنية فيه كإرهابي. يقدم الفيلم عصابة إرهابية مستمدة من تراث عصابات المخدرات والجريمة المنظمة، السلاح يأتي لها من التهريب وتقتل الأبرياء في "المعرض" مقابل 5 مليون دولار تأتي عبر تمويل من الخارج، يستغل "الصناديلي" مشاعر "عصمت" التي تحبه في نقل شحنة من المتفجرات إلى أبو ظبي، تردد عصمت "الأمن كان عنده حق"، تعود بالمتفجرات إلى مقر العصابة وتواجه الصناديلي، يصرخ صرخته الشهيرة "أنا إرهابي" وتقول عصمت "أنا مصرية شربت من مية النيل"، أما النهاية فمتوقعة، الأمن ينتصر على الإرهابيين لأنهم من البداية لم ينخدعوا مثل الناس والصحافة في هوية الإرهابي.

الكباب: وعي وحيد حامد المتقلب

رغم اللوحة التمهيدية الضخمة في مقدمة فيلم "الإرهاب والكباب" لشريف عرفة (1992) التي تشكر وتقدر وزير الداخلية، بل والسادة مساعدي الوزير والضباط وقوات الأمن المركزي "على ما أبدوه من تفهم لموضوع

الفيلم ولما قدموه من إمكانات ساعدت على إنتاج الفيلم بشكل لائق"، رغم هذا الشكر والتحية والموقف السياسي الواضح الذي قدمه وحيد حامد سينارست الفيلم الداعم للدولة، إلا أن الفيلم اتهم من قبل الناقد علي أبو شادي بتبرير الإرهاب[6]، نعم تبريره بل والكذب الكبير بادعاء وجود إرهاب في حين لم يكن هناك إرهاب حقيقي في الفيلم، ويبدو أبو شادي متسقا بالفعل مع "الظرف العام" الذي مارست رسالة الفيلم المتضاربة تشويشاً عليه، ففي عام 1992 كان الاحتشاد الوطني خلف الدولة والنظام موقفاً نخبوياً أصيلاً في ظل معارك الصعيد الدامية ومواجهات أطراف القاهرة العشوائية (حادثة مسجد آدم بمنطقة عين شمس شرق القاهرة)، كيف يسمح وحيد حامد لنفسه أن يبرر فعلة "المهندس أحمد" -بطل الفيلم عادل إمام- المتحول إرهابياً لمجرد تعطل أعماله على يد جهاز الدولة البيروقراطي في مجمع التحرير؟ السؤال لأبي شادي بالطبع، فصورة المهندس الموظف المحبط بالفعل الذي حوله خوف الجميع بعد مشاجرته الصدفوية مع موظف إلى إرهابي يحتجز الرهائن.

هذه الصورة التي تجعل من كل "مواطن محبط" مشروع إرهابي صدفوي، لم ترضِ ناقد ثم رقيب الدولة الرسمية لاحقاً، لن يرحم وحيد حامد من هذه التهمة المتسربة إلى النقد حتى تقديمه السبّاق لشخصية المتدين الكاذب الذي يعطل أعمال الناس لصالح صلاة لا تنقطع، لن يغفر له تقديمه وزير الداخلية المصري في صورة إنسانية مرتبكة "كموظف كبير" يؤمن بديموقراطية محيطيه، وحيد حامد كان مخلصاً لرسائل متناقضة بالفعل، لكنها لا تبرر "الوصاية السياسية" أو "التكفير الوطني" كما يدعي أبو شادي،

(6) أبو شادي. السينما والسياسة، مصدر سابق، ص119.

فتحول المهندس المحبط جنسيا وإجتماعيا وإقتصاديا مبرر في سياقه الدرامي، وهوس الناس في مجمع التحرير يبدو منطقياً في أجواء إطلاق نار يكسر حال طواف تخليص المصالح الحكومية المحبط، يجتذب "المهندس أحمد" مهمشي مجمع التحرير، ماسح الأحذية الذي عاد من زمن جندية نصر أكتوبر ليجد أرضه وقد سرقت، "مجند الشرطة" الذي يهينه الضابط لأنه أغضب ابنه" البيه الصغير"، وشاب كان يحاول الانتحار من أعلى المبنى الضخم، وأخيرا "القوادة" هند الهاربة من محضر دعارة ملفق بشرطة الآداب.

"في وزرا غيري قاعدين بيسمعوا مزيكا وبيطلعوا في التلفزيون"، "ماتنساش يا سعادة الوزير أن البلد كلها في رقبتك"، هكذا يظهر وزير الداخلية المصري لأول مرة في فيلم، يهرول بقياداته إلى مجمع التحرير، يبدو ظريفاً وإن كان حاسماً عندما يصل إلى الموقع "في معلومات عن الإرهابيين، فيه أي حاجة؟ طب سمعونا صلاة النبي" ثم يرد على مكالمة الرئيس: "إحنا مسيطرين على الموقف تماما يا فندم، شوية العيال دول نقدر نخلص عليهم في دقيقة واحدة، لكن حرصاً على سلامة الموظفين..."، يصعد الوزير إلى مئذنة مسجد عمر مكرم القريبة من مكان الاحتجاز ويتحدث مع الإرهابيين شخصياً عبر الميكروفون: "يا إما الاستسلام الفوري بدون شروط يا إما انتو عارفين، إحنا ما بنلعبش عسكر وحرامية".

في المقابل يتحدث "المهندس أحمد" في منولوج طويل عن نفسه: "أنا مليش مطالب، أنا كنت جي عشان أختم أوراق نقل أولادي، ....أنا طول عمري بسمع كلام الحكومة، الحكومة دي واللي قبلها واللي جاية كمان، إفرض لو ما سمعتش كلام الحكومة حيحصل إيه؟ ولا حاجة حشرب من

البحر، يوجه كلامه للمحتجزين (وللكاميرا بالتبعية) أنا زيي زيكم بالضبط، ماشي جنب الحيطة، راضي وقانع مش طالب غير انسانيتي، مش عايز أتهان".

وعندما يطلب كل شخص طلباً شخصيا لحل مشكلته (دواء ناقص) ويستكملون طلبهم بالعدالة في المجتمع يرد الوزير: إيه بتقولوا إيه، أنتوا طلبتوا كباب وقلت آه، لكن يخدعكو الغرور أنكم تتدخلوا في سياسية الدولة لأ، قسماً عظماً أطربق المجمع على اللي فيه، اعقلوا"، لحظتها يذيع التلفزيون الرسمي أن مختلاً عقلياً يحتجز رهائن في ميدان التحرير (المفارقة أن ما بدا سخرية من السيناريست في عام إنتاج الفيلم تحول إلى تكنيك ثابت بعد ذلك، حيث أدمنت الشرطة لاحقا إتهام المختلين عقليا في القضايا الإرهابية).

يحول "أحمد" مطلبه إلى مطلب سياسي: سيادة الوزير حتعرف تصرف المختلين عقليا، أول خبر يتذاع في أحداث 24 ساعة هو استقالة الوزارة وإلا الجثث حتنزل عليكم" فيرد عليه أحد المحتجزين: "دا الهرم ممكن يقع ولا الحكومة تقدم استقالتها".

يجتمع وزير الداخلية بالوزراء ورئيس الوزراء (تم إختيار ممثل للأخير يشبه فعليا رئيس الوزراء السابق عاطف صدقي)، وعندما يظهر الانشقاق حول هيبة النظام واستحالة سحب الثقة من الوزارة التي تحميها أغلبية الحزب الحاكم في البرلمان "يقدم وزير الداخلية حله النهائي: إحنا رجال أفعال مش أقوال"، يخلع الجاكيت في قلب مبنى المجمع متحدثا للإرهابيين: اللي يحط السيف على رقبة الحكومة لسة ما اتخلقش، الرهائن اللي عندكو شهداء أبرار راحو فداء الوطن، والحكومة حتصرف لهم تعويضات محترمة، أما أنتم (يكررها ثلاث مرات بصراخ) فعارفين، قدامكوا ساعتين والموظفين

حيدخلوا المكاتب بتاعتهم، لازم تعرفو آن الحكومة ملهاش دراع يتلوي واللي مش عاجبه عنده مجلس الشعب، واللي مش عاجبه مجلس الشعب يضرب راسه في الحيط، لكن تحصله لوثة ويتصرف زيكو يبقى انتحر من غير ما يقصد، ودا آخر كلام، الكلام خلص خلاص" ثم يسأل محيطيه: تفتكرو لو هجمنا العملية ممكن يموت فيها كام؟ فيرد عليه أحد معاونيه: مش مهم ياسعادة الباشا المهم العملية تنجح واللي يموت يموت".

يجمع "احمد" المحتجزين ويقول لهم: "الحكومة حتصرفلكو فلوس كتير بعد ما تموتو، إن كنتو رخاص عند الحكومة فانتو غاليين عندي وراسي فداكو، اتفضلو انتوا أحرار".

يدرك المحتجزون أنهم بلا قيمة حقيقة عند الدولة المستنفرة لهيبتها، يتخذون قراراً بحماية أحمد وفريقه ويضمونه لصفوف المحتجزين الفارين من المكان، فيما قوات الأمن تستعد للاقتحام، عندما تدخل القوات تجد المكان خالياً، ينظر الوزير إلى كتلة المحتجزين التي تمشي متراصة في ميدان التحرير فجراً ويدرك الخدعة.

الفيلم في لحظته الاستثنائية تلك كان استثنائياً أيضاً لطرحه قضية الإرهاب والمعالجة الأمنية له، فالإرهابي مشروع صدفوي تحت قمع وقهر الحياة اليومية في مصر، والدولة لاتعرف حقيقة الإرهابيين، وهي لايهمها غير صورتها وهيبتها بغض النظر عن مشروعية أهداف أو مطالب الإرهابيين، وأن جمهور الإرهاب (مشاهدين على التلفزيون) أو (جماهير محتجزة في المعركة)، هم ضحايا كذبها الإعلامي أو حلولها الأمنية القاتلة، لذا قد يتعاطف الناس مع الإرهابي لأنه منهم في النهاية، يضع مطالبهم المشروعة

(كباب وكفتة أو مظالم صغيرة تبحث عن العدالة) هدفا له، أو لأن الدولة تراهم في معاركها "شهداء أبرار فداء للوطن" يمكن تعويضهم، لذا يبدو طبيعيا اتهام الناقد للعاملين في الفيلم ليس فقط بتبرير الإرهاب، ولكن أيضا بخداع الناس، حيث لا إرهاب في الفيلم، لا ذقون طويلة ولا جلابيب بيضاء، وكم كان يتمناها الناقد والرقيب فعلا! وهو ما سيضعه السيناريست لاحقا في إعتباره.

الارهابي في أدنى تبسيطاته التجارية

يقارن الناقد جابر عصفور[7] بين صورة بطل فيلم "في بيتنا رجل" لهنري بركات (1961) المأخوذة عن رواية بنفس الإسم لإحسان عبد القدوس (1957) وصورة بطل التسعينات في سيناريو "في بيتنا إرهابي" للينين الرملي، الذي ظهر في نسخته التجارية بعنوان "الإرهابي" لنادر جلال (1994)، ويصنفها الناقد داخل قالب المعارضة الأدبي من حيث مقابلة الفيلم الحديث للفيلم القديم.

من حيث الكشف والسخرية والإدانة التي تؤكد معنى التحول الحاد الذي أصاب المجتمع بين لحظتي إنتاج العملين، يثني عصفور على طاقم عمل الفيلم في إطار تقييمه لسيناريو الفيلم أدبياً كما وضعه لينين الرملي، لا سينمائياً كما نفذه نادر جلال، حيث يتحدث الناقد الكبير عن مشاهد مكتوبة لم ترد في نسخة الفيلم للعرض، بل ويدافع عن الصيغة التجارية المبتسرة التي ظهر بها الفيلم خالصاً إلى نتيجة أن "المعالجة السينمائية تؤكد قدرة الاستنارة في مصر على مواجهة نقائضها في الداخل والخارج".

---

(7) جابر عصفور. مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب المعاصر، القاهرة - مكتبة الأسرة - الأعمال الخاصة - 2003، ص331.

وبغض النظر عن الكارثة التي تمثلها المقارنة بين رواية (في بيتنا رجل) وسيناريو كتابي لفيلم (في بيتنا رجل)، من حيث هي خلط عمدي ومتعسف بين فنين لهما شروطهما الفنية المنفصلة والمتصلة، وعلى الرغم من حديث الناقد عن "نوايا" سيناريو لم ينفذ بالكامل (على ما يبدو من استعراضه لمشاهد لم تظهر في الفيلم، مثل مشهد القراءة الشعرية، أو اسم المفكر فؤاد فرج الذي لا يرد بالفيلم)، إلا أن إحتفاء مفكر تنويري مثل جابر عصفور كان أحد موظفي الدولة الكبار في وزارة الثقافة، حيث أشرف بداية التسعينيات على المواجهة الفكرية لفكر الجماعات من خلال سلسلة نشر منخفضة السعر سميت التنوير، تم من خلالها تقديم الكتب التي تعارض فكر الجماعات الإسلامية، ثم كان أحد الكتاب الدائمين في الصحف القومية ضد الظاهرة، يبدو موقفه النقدي من تفاعل النخبة السينمائية مع الأحداث متسقا مع روح المواجهة الفكرية الاحتشادية أوائل التسعينيات، وذلك على الرغم من تهافت الرؤية النقدية التي قدمها للفيلم (السيناريو في حالته) وابتعادها عن روح النقد السينمائي، أو قراءة اللغة السينمائية أساساً.

لكن المؤكد أن لحظة إنتاج الفيلم وتوفر هذا الطاقم الجماهيري لعمله (عادل إمام وصلاح ذو الفقار وشيرين تمثيلاً، لينين الرملي تأليفاً في لحظة مجده في الكتابة المسرحية، وأخيراً نادر جلال أنجح من قدموا أفلام الحركة في الثمانينيات والتسعينيات) قد جعلته بلغة السينما "ماستر سين" أفلام الإرهاب.

وهو الفيلم الأول الذي يقدم "الإرهابي" كشخصية أولى في المعالجة، نرى العالم من وجهة نظره ونرتحل مع رحلته وصولاً إلى موته.

بجهامة لا تعرف حدوداً وقسوة شكلانية، يقدم الفيلم في لقطات التيتر للإرهابي "علي" (عادل إمام) يسرق محال الذهب القبطية، يحرق

نوادي الفيديو، فيما تظهر صورته كإرهابي علي صفحات الجرائد، في اللقطات التالية يصل "علي" لمقر أمير الجماعة "الأخ سيف" فيسلمه الأخير مبلغاً من المال "نظير جهادهم في الحق" على حد قوله، "لاتناقش ولا تجادل يا أخ علي" هي الكلمة التي يرددها أمير الجماعة كلما سأله "الإرهابي" أي سؤال منذ هذه اللحظة وحتى نهاية الفيلم، أي أن السمع والطاعة هي معيار الولاء فقط، هكذا تتشكل صورة الجماعة وأميرها للمرة الأولى، الأمير يصرخ وينهر ويعد ويغري مريديه بالمال والاستشهاد والنساء "لك في عنقنا زوجة وسكن.. المطلوب منك مهر، هديتك عملية فدائية ترهب بها عدو الله"، لاتظهر الخلفية المكانية أو المنطقة التي يعمل بها الإرهابيون، بل إن العملية الإرهابية "المهر" التي ينفذها "علي" ضد أتوبيس سياحي تظهر في منطقة ريفية ويموت فيها – وفقا للتأثيم والأبلسة- كثير من المدنيين، عندما يعود لمنزل أميره، نجد الأمير يتناول طعامه بشراهة حيوانية بين نساءه، عندما يسأله عن العروس الموعودة، يأمره بالإختباء في مصر (القاهرة) و"ألا يناقش ولايجادل"، يهرب "علي" إلى مصر لدى صاحب مكتبة سلفية، يقيم في شقة يتلصص منها على جارة مغناج، يحلم ويهلوس بمضاجعة الجارة وهو يقول بشهوانية (حقطعك يا امرأة)، تنفجر القنابل في حلمه كالألعاب النارية عندما يفرغ شهوته، ويغلب على المشهد الذي يكرس الكبت الجنسي كأحد مبررات التطرف، فجاجة كاريكاتيرية مضحكة لا تؤتي ثمارها من تأثيم فعل الإرهابي، بل تحوله لمشهد "بورنوغرافي" كوميدي لا أكثر، يصحو على حضور أمير الجماعة الذي يخبره أن عروسه تزوجها أخ آخر، واعداً إياه بزوجة أخرى حال تنفيذه لمهمة اغتيال الكاتب فؤاد مسعود "جهز نفسك بحلاقة اللحية ولبس زي الفرنجة".

الكاتب فؤاد مسعود (أو شخصية الكاتب فرج فودة كما قال السينارست لاحقا) يقدمها الفيلم تخطب في قاعة تحت رايات "لا للعنف ولا

للإرهاب" –مصر بلد الأمن والأمان– وعلى منصة تحيط بها أعلام مصر، يجلس في الصفوف الأولى من محاضرته شيوخ وقساوسة وقيادات شرطية، أي التمثيل المؤسسي للدولة الأمنية والدينية، وحاول المخرج الإيحاء بهذا الإجماع وكأن خطاب فؤاد مسعود تم تبنيه من الدولة الرسمية، وهو ما يختلف بالفعل مع واقع أن المفكر فرج فودة الحقيقي كان يمثل هامشاً ليبرالياً، وينتمي لحزب معارض أصلا للدولة (الوفد) ظن أن المعركة مع الحركة الأصولية الصاعدة واجب وطني، بعيداً عن العلاقة المباشرة مع النظام السياسي وتمثلاته الدينية والأمنية، كانت موقعته الأشهر خلال معرض القاهرة الدولي للكتاب عام 1992 عندما واجه كلاً من الشيخ الغزالي والمفكر الإسلامي محمد عمارة ومأمون الهضيبي مرشد الإخوان المسلمين في مناظرة بعنوان "الدولة الدينية والدولة المدنية"، بل إن جبهة علماء الأزهر "الرسمية" هي من أفتت بارتداده.

وتحاول معالجة "الإرهابي" نسب صراع فودة وعدد من المفكرين الليبرالين للدولة بمعناها الوظيفي، وهو ما يجافي الحقيقة وسط مؤشرات تؤكد تنصل الدولة من حماية المفكر، ولو حتى بتعيين حراسة على منزله، رغم إعلان اسمه على قائمة الاغتيالات.

بالعودة للفيلم، تفشل محاولة الاغتيال، لكن ينجح الإرهابيون في قتل ضابط سجن، يهرب "علي" إلى ضاحية المعادي حيث تضعه الصدفة أمام سيارة فتاة (سوسن) من سكان الحي تصدمه وتعرض عليه الإقامة في منزل عائلتها لحين تماثله للشفاء، يختفي "علي" خلف شخصية استاذ الجامعة الذي سرق سيارته في محاولة الهروب، يقدم السيناريو فيلا عائلة متيسرة الحال، فالأب (عبد المنعم) جراح شهير، والأم سيدة منزل، وابن يساري (محسن) يملأ غرفته بصور غيفارا وماركس، و"فاتن" الأخت الصغرى طالبة الجامعة

الأميركية التي تعمل في مجال الإعلانات، وجارهم القبطي "هاني" وزوجته المتشددة دينياً.

هكذا يصطدم عالم "الإرهابي" الجهم الخائف الذي يتخفى تحت شخصية استاذ الفلسفة بأسرة تجمع تنويعاً إفتراضياً لأسرة مصرية، أصر الكاتب على تقديمها لا كنموذج جامع لكل نقائض العالم القادم منه الإرهابي، هم أغنياء، بنتاهما ليستا من المتحجبات، ابنهم على حد تعبيره "تقدمي يا بابا"، وهم بالصدفة أصدقاء للمفكر فؤاد مسعود، داخل هذه المواجهة سيعبر "الإرهابي" من عالمه إلى عالم الشخصية السوية، سيراجع أفكاره حول الأقباط وحول أخلاق غير المتدينين، بل وسيقتنع بوجاهة آراء مسعود، كل هذا بقوة الحب التي تربطه بالإبنة سوسن الرومانتيكية التي تحبه عبر التلصص على "مذكراته الشعرية"، يحدث الصراع بين انتمائه الفكري الذي يرى كما يردد شيخه أن" الراجل صاحب البيت دا كافر ومكانه عند الله أشد، أموالهم غنيمة لنا لشد أزر المسلمين، في جهادنا ضد الكفار، أموالهم غنيمة حلال، ونساؤهم جواري لنا".

وبين تورطه في محبة من حوله وإحساسه بالإنتماء إلى منظومة الأفكار الأكثر تسامحاً، وفيما يشهر الشيخ "فقه استحلال الكفار" لأول مرة على الشاشة، تتحول كل النقاشات في المنزل -بشكل مباشر وسطحي- لتفسير خطاب الإسلاميين، فتقول الأم عن الإرهابيين "لايمكن يكونوا مصريين ويكونوا شربوا من نيله" -نفس جملة نادية الجندي قبلها بأعوام- ويقول الابن: "دي سياسية يا ماما، باعوا نفسهم لدول تانية وبيتستروا ورا الدين عشان يوصلوا للحكم"، وتقول طالبة الجامعة الأميركية: "وكمان عندهم كبت، لأنهم بيحرموا التلفزيون والسينما"، أما اقل التورطات في التنظير فتخرج من الأب: "فيه ناس فيهم غلابة ومضحوك عليهم".

الإرهاب إذن وفقا لوجهة نظر الجماهير المثقفة –ومن خلفها كاتب السيناريو الذي نمذجها– هو نتاج إحدى التأويلات الأربع: قلة مياه النيل في دماءهم، أو نتيجة مبايعة لدول خارجية، أو نتيجة للكبت الجنسي أو، أخيراً، قلة وعي وجهل وخديعة، ثم يكمل أميره الدائرة بقوله: "التبرعات اللي كانت بتيجي من برّا شحت عشان الرقابة"!

يحاول "علي" سرقة الأب فـ"أموالهم غنيمة" ويراود الأخت الصغيرة عن نفسها فـ"نساؤهم جواري لنا"، وعندما يحاول الهرب يسقط فريسة نوبة مرارة مزمنة فينقلونه للمستشفى، في الطريق لا بد من استعراض إنسانية الشرطة التي تقدر حالة مريض، فلا تفتش السيارة فيما هي تحاصر الحي بحثا عن الإرهابي، يعود للمنزل فيرد أموال الأب ويحاول الإعتذار من الفتاة الصغيرة.

أبدى كثير من النقاد إعجابهم الشديد باستعارة بداية تحول الإرهابي عبر مشهد يجمع العائلة لتشجيع منتخب مصر، حين يحتضن الأخير الجار المسيحي دون أن يشعر بمجرد تسجيل المنتخب لهدف، وهو نفس الجار المسيحي الذي حاول تجنيده للجماعة بعد أن لاحظ تشدد زوجته وتحفظها، هذا المشهد"مشهد كرة القدم" هو الاستعارة الأوضح لفكرة الوطن الواحد، يجلس المسلم والمسيحي والمفكر وفتاة الإعلان والرومانسية ليهتفون "الله حي والتاني جاي"، وكأن كرة القدم أصبحت المناسبة الوحيدة الجامعة والمحفزة للشعور الوطني، الإرهابي يشعر بالتوحد الوطني والإنتماء لروح الجماعة فقط أمام وحدة هدف كرة القدم، والمدهش أن المشهد السابق تحول من مجاز الفيلم إلى واقع الممارسة حيث يتحدث نقاد كثيرون عن أن علم مصر بات في السنوات الأخيرة لا يشاهد ولا يحترم إلا في جنبات الاستاد في

علاقة طردية مع تحلل مفهوم الهوية الوطنية من أي معنى خارج رايات الكرة الخفاقة!

يواصل "الإرهابي" رحلة تطهره من ظلمات التكفير إلى نور الحياة، فتفاتحه "سوسن" بمشاعرها، يحضر عيد ميلادها حيث يشتبه فيه ضابط شرطة من أصدقاء الأسرة، يضطر للسكر والعربدة، ثم يقف ليخطب تحت تأثير الخمر قائلا: "في صحة الشيوعية، أهلا بالفرنجة وبقايا الصليبيين، يا أحفاد لويس وريتشارد، يا أهل البدع والنار، يا أهل الطبلة والمزمار، يا قوم لوط، ولتسقط الحكومة والصحافة والشرطة" قبل أن يسقط في إغماءة.

تكتشف فاتن حقيقية شخصيته، تكشفه أمام الجميع، يهرب مختبئًا في منزل الجار المسيحي مع إقتحام الشرطة للفيلا، يمشي في شوارع المدينة ليلا فيجد عمال المترو يصلون الليل بالنهار لإنجازه، يحس بأن الحياة جميلة، يصل إلى الجماعة فتتشكك في هيئته وعدم تنفيذه للسرقة، يتشككون في نواياه بعد رفضه تنفيذ محاولة قتل فؤاد مسعود للمرة الثانية ويأمرونه بالسفر إلى أفغانستان، في طريق هروبه يتصل بفؤاد مسعود ليحذره، يرفض التحذير ويخرج فتغتاله الجماعة، يرفض الهرب ويعود للمعادي كي يؤكد لسوسن أنه لم يقتل المفكر فتغتاله الجماعة أمام منزل الأسرة.

"إرهابي" لينين الرملي ونادر جلال كان السباق إذن في رسم الملامح الأولى للإرهابي، من حيث هو: جهم عنيف، برغماتي واستحلالي إنتهازي، مقاوم للتغير ومؤمن بالسمع والطاعة، وسائلي في يد غيره ممن يفكرون ويمولون، عميل لجهات أجنبية، مكبوت جنسياً وحاقد طبقيا، كاذب وعلى استعداد له طالما الغاية تبرر الوسيلة، أما الجماعات الإرهابية فهي: أقرب للتنظيم العصابي، لا تعترف بالقانون الأخلاقي إلا في حدود ما يبرر

آفعالها، يتحدث آفرادها اللغة العربية الفصحى، شكليا، اللحية وعلامة الصلاة والجلباب الأبيض والسروال القصير، تتزاوج داخل بعضها بعلاقات المصاهرة القرائبية، أمير الجماعة هو حاكمها الأعلى، لا وجود للشورى أو أي ديموقراطية في تنظيمها الداخلي، تتحرك في الظلام غالباً ومفصولة عن سياقها وخلفياتها المجتمعية، يحلق أعضاءها الذقون للإندماج في المجتمع الكافر بغرض تنفيذ مهام الإختباء والتخفي، تقصى الآخرين وتتعامل معهم ياحتقار بالغ، وكراهية لا تقبل النقاش.

الدولة ممثلة في الشرطة: يعبر عنها في جاهزية رجال الأمن الفاعلة في لقطات بانورامية استعرضية ضخمة، منظمة حازمة وقياداتها في حالة استنفار دائم وشك وريبة، لايمنع ذلك تفهمها للحالات الانسانية، فدائية أفرادها وتفانيهم في واجبهم الوطني، المجتمع بأكمله يمكن تلخيصه في رمزيات تناقض التطرف والإرهاب بمنتهى الإيجاز، أسرة، مفكر، لايتحرك الإرهاب لا على خلفية ولا في مقدمة مشهد محتدم يخص الواقع بل هو مفصول لصالح مستويات ترميزه المباشرة والخطابية.

الناجون من النار يكشفون المستور.. ولا أحد يبالي

في نفس سنة إنتاج "الإرهابي" (1994) عالج فيلمان آخران مشكلة الإرهاب، الأول هو "كشف المستور" لعاطف الطيب، والثاني هو "الناجون من النار" لعلي عبد الخالق[8]، لكن لم يقدر لكليهما النجاح التجاري الذي

(8) استقى الباحث معلوماته حول الفيلم بما توفر عن قصته في موسوعة الأفلام الروائية، وبعض ماتوفر من إشارات إليه في بعض المقالات.

صادف "الإرهابي"، ولا الأثر الذي تركه في المشاهدين، سواء أكان جمهوراً عادياً أو وسط مفكري التيار الإسلامي بشقيه السلمي والعنيف، فالأول -كشف المستور- كان الإرهاب حبكة فرعية وأخيرة في أحداثه، التي تتابع الفصل الأخير في حياة بطلته "سلوى شاهين" (نبيلة عبيد)، وهي سيدة أعمال كانت على صلة بالمخابرات المصرية في شبابها، حيث كانت تعمل كعاهرة للإيقاع بالمستهدفين من رجال السياسة العرب، تطلب أجهزة المخابرات منها تنفيذ عملية من الطراز القديم، ترفض لأنها متزوجة واعتزلت العمل من فترة، يبتزها رجال المخابرات بالشرائط الجنسية المصورة لها مع رجال، تتطلق من زوجها بعد أن تخبره بحقيقة تاريخها، تتحول مغامرتها إلى شقين: الأول التنصل من المهمة الجديدة، والثاني الوصول إلى قيادتها القديمة "رشاد عويس" (يوسف شعبان) الذي أقنعها بحرق الشرائط عند قطع علاقتها بالمخابرات، تتواصل مع زميلات لها في الشبكة القديمة، إحداهن تحولت إلى داعية إسلامية (وفاء المغربي) تقوم بتتويب الفنانات وترتبط بتنظيمات دولية لأسلمة المجتمع، تطردها من المنزل بعد ان تواجهها سلوى شاهين بجملة (أنتي بتشتغلي دلوقتي لحساب الدولة الجديدة)، تتصل وفاء بجهة ما وتطلب تخليصها من سلوى، ولا نعرف من سياق الفيلم الذي كتبه وحيد حامد إذا ما كانت تعني بتلك الجملة "دولة الجماعات الإسلامية" أم الدولة الجديدة أي النظام الحالي وما يعنيه ذلك من كون الإرهاب نشاط مخترق من المخابرات المصرية؟، تنتهي حياة (سلوى شاهين) باغتيالها علي يد جهتين من المسلحين، مسلحي الدولة والجماعات المتطرفة.

وتنسب المعالجة بعضاً من أحداث الاغتيال التي تظهر في الصحف على هيئة خبر مثل "وفاة سيدة مجتمع في ظروف غامضة" إلى تصفية إما

الجماعات الإسلامية أو أجنحة داخل النظام، للتطهر من تاريخ إمراءة انتمت تاريخياً لـ(شبكة دعارة رسمية تمارس عملها بعلم السلطات المعنية) على حد تعبير الضابط المتقاعد (رشاد عويس).

أما فيلم "الناجون من النار" والذي يحمل اسم تنظيم شهير وواقعي للحركة الإسلامية العنيفة، فهو يحكي -وفقا لما يتذكره الباحث من مشاهدة قديمة وما توفر من معلومات ومقالات حوله- قصة أخوين تربيا داخل بيت محافظ متزمت وخضعا لتربية قاسية، يصبح الأول (عبدالله) ضابطا للشرطة، فيما يدرس الثاني الطب وينتمي لإحدى الجماعات المتطرفة، يتزوج الأخير من زينب المتطرفة أيضاً وتكلفه الجماعة إختطاف أخيه الضابط لاستخدامه كرهينة وإجبار السلطات على الإفراج عن بعض قيادات الجماعة، تشجع زينب زوجها على إختطاف أخيه بعد موت ابنها في كمين سابق للشرطة قاده الأخ الضابط، ويعتبر علي أبو شادي الفيلم مناصراً لفكر الجماعات الإسلامية بسبب قصور التفكير وغياب الوعي، ويتأسى على رجل الشرطة الكفء قائلاً: "حيث يتم جلد ضابط شرطة لأول مرة على يد والده بسبب تصديه لشقيقيه المتطرف، وتكون نهايته هو، وشقيقه الذي يعلن توبته، برصاصة من تلك الجماعات في إعلان واضح أنها أقوى من السلطة والشرطة والشرعية"[9].

تأسي أبو شادي لا يمنعه من الإعتراف بأن الفيلم واجه حصاراً في العرض، حيث لم يعرض عرضاً عاماً إلا في عام 2006 على شاشة فضائية (روتانا)، فيما اكتفى السينمائيون بمشاهدته مرة وحيدة خلال المهرجان

(9) أبو شادي، السينما والسياسة، مصدر سابق، ص137.

القومي الأول للسينما المصرية عام 1995، وهو فيما يرحب بموقف الدولة من المواجهة التي وصفها بالقرار الصائب والمبادئ، لايرى أزمة في عدم حماية الدولة نفسها للفيلم وعرضه للجمهور عرضا جماهيريا!

طيور الظلام .. كلهم إرهابيون لا أكثر

تنتمي معالجة فيلم "طيور الظلام" إلى سياق ربط ظاهرة الإرهاب بظاهرة الفساد المستشري في المجتمع المصري، فرحلة البطل "فتحي نوفل" (عادل إمام) المحامي الهامشي في الترقي الإجتماعي والنفوذ المالي والسياسي تتوازى مع رحلة صديقه "علي الزناتي" المحامي الإسلامي، وملعب كرة القدم الذي تقدمه رؤية السينارست والمنتج وحيد حامد من بداية الفيلم تمثل المجتمع المتروك نهباً لتنافس المحامين الماهرين، وهي المعالجة التي تبحث للمرة الأولى في السياقات المجتمعية المنتجة لجدلية الإرهاب والفساد، كما تعدّ المعالجة الأولى التي ترصد توغل الحركة السياسية الإسلامية في المجتمع المدني ممثلا في النقابات المهنية وكيف شكل هذا التوغل رافعة سياسية أو رافداً مدينياً مدافعاً عن الإرهاب ومتصل به إتصالاً عضوياً، فضراع "فرص الترقي" و"مقاسها" يبدو هو المسيطر على طموحات كلا الطرفين منذ اللقاء الأول بين الشخصيتين، لقاء يأتي بعد استعانة "محامي الفساد" بصديقه "المحامي الإسلامي" في قضية دعارة، فتحي نوفل المهمش والذي يعمل من الباطن لصالح محامي كبير وناجح، يلمح تشدد القاضي الذي ينظر قضية الداعرة "سميرة" فيطلب من زميله ذي المظهر الإسلامي الدفاع عنها بدلا منه، نتعرف في هذه اللحظة تقسيم العمل، هذا في ساحة العدالة يرصد للمرة الأولى تغول الروح السلفية بين قضاة مصر، فالقاضي المتشدد يحاكم في مشهد سابق مواطن على تقبيله ابنة أخته في الطريق العام وتشدده في تطبيق نص قانون "الفعل الفاضح في الطريق العام"، وهو نفس القاضي الذي تلين

ملامحه ويبتسم للمحامي الإسلامي وهو يدافع عن داعرة مضبوطة متلبسة، بل إنه يقبل دليل المحامي الذي يختصم ضابط شرطة القوة التي قبضت عليها بداعي مراودة الأخير للضحية المتهمة عن نفسها.

بعد تبادل المحامين للقضايا وفقا لنوعية القاضي يقابل "علي" صديقه "فتحي" في مكتب الأخير، ويعرض الأول على الثاني الإنضمام "لهم"، و"لهم" هنا تعني التيار الإسلامي، واعداً إياه بفتح مكتب له بالقاهرة، يتفاوض الطرفان، ويسأل فتحي عن مصدر الأموال التي سيدفع بها التيار الإسلامي ثمن المكتب فيرد علي: "مصدر شريف وطاهر، تبرعات من أهل البر والتقوى، أموال الزكاة، دعم قوي من دول غيورة على الإسلام" فيتهكم فتحي سائلا: "ومن إمتى أموال فقراء المسلمين بيتعمل بيها مكاتب للمحامين؟". وتصل المفاوضات بين الطرفين للسؤال الحرج الذي يوجهه فتحي لعلي: "انت اخترتني ليه يا علي"؟ فيرد علي: "أنا اخترتك زي ما انت إخترتني" (قاصدا إختياره له ليدافع عن العاهرة)، فيكمل فتحي: "أنا إخترتك عشان فهمت القاضي صح، ما كنش ناقصه غير الدقن، قلت أجبله واحد من الفريق بتاعه". يرفض فتحي عرض علي للإنضمام "إليهم" قائلا: "ثائرين إيه يا علي... أنت لسة قايلها بعضمة لسانك إن المسألة مصالح... أنا زيك بالضبط مستني الفرصة، بس الفرصة اللي على مقاسي.. وهاتيجي" ثم يجلس الطرفان ليعزف الإسلامي على العود أغنية "يا واش يا واش يا مرجيحة" التي تلمح إلى بداية العلاقة بينهما قبل أن يكون الأول "مهمش" والثاني "إسلامي".

اقتسام الفرص بـ "المقاس" بين المحامي المهمش والمحامي الإسلامي الذي يقدمه وحيد حامد في العشر دقائق الأولى هو القانون الحاكم لتطور الشخصيتين لاحقاً، "فتحي" الصاعد في هيراركية فساد الحزب الحاكم

سياسياً وإقتصادياً، و"علي" محامي الجماعات الإسلامية الشهير الناجح سياسياً وإقتصادياً أيضاً، وصولاً إلى لقاءهما سوياً مرة أخرى في نهاية الفيلم في "ملعب كرة القدم" بالسجن وهما يتنافسان على ركل كرة تصيب شاشة العرض.

يرصد الفيلم صعود الشخصيتان كلاً في طريقه، وفي المقابل تظهر شخصية صديقهما الثالث "محسن" المحاسب الثوري القديم الجالس على المقهى لتدخين "الشيشية" والتي تمثل في الإطار التمييزي لشخصية المثقف المصري المنسحب من الملعب، يقابله فتحي في إفتتاح مكتب علي الممتلئ بالشيوخ الذين يأكلون الأرز بالبن، ويقدم الفيلم تاريخ شخصية علي في سؤال يوجهه "محسن" لفتحي وهما يخرجان من مكتب "علي": "هوا إمتي علي الزناتي كان إخوان؟" فيرد فتحي "اللي أعرفه أنه أيام الجامعة كان شيوعي"، فيعترض "محسن ساخرا: "لأ. لأ. دا كان إخوان مستخبي وسط الشيوعيين". فيرد فتحي: "لأ أنا حقولك بقى..الشيوعيين مواردهم ضعيفة، الأخوان دلوقتي رزقهم واسع ... علي الزناتي زي ما انت شايف إختار الرز أبو لبن".

هذا التقديم الساخر على لسان المحامي الإنتهازي يسجل لأول مرة كلمة "الإخوان" كجماعة داعمة للإرهاب، وهو منطق يظهر لأول مرة في تاريخ معالجة الظاهرة سينمائياً، وينسب "فتحي" "علي" إلى أبناء جيل الوسط من العاملين في السياسية زمن السبعينيات، وقد تحول من الشيوعية إلى الإسلام السياسي لمجرد "إتساع الموارد"، بالطبع هذا الإتهام السياسي يجمع متناقضات تصل إلى حد الكلاشيه في معالجة الأصول التاريخية لظاهرة الإسلام السياسي بشقيه العنيف والسلمي، فمعظم الناشطين فيه من أجيال الحركة الإسلامية تربوا داخل الجامعة زمن السبعينيات، وكانوا على عداء

مستحكم بالتيارين الشيوعي والناصري، وكما أوردنا سابقا، فقد استغلهم السادات في تصفية التياران اللذان ضغطا من أجل "حرب التحرير" وقاوما بدرجات متفاوتة تغير البوصلة السياسية نحو التحالف مع أميركا، وتعليق تاريخ الناشطين الإسلاميين في "مشجب اليسار" فخ يسقط فيه كاتب يفترض فيه الوعي السياسي كوحيد حامد مثله في ذلك مثل سقوط كثيرين عالجوا مشكلة الإرهاب والتطرف كظاهرة تمثل تحول في بوصلة محترفي السياسة كما لدى "الإرهاب" لنادر جلال.

من جانب آخر تحدثت اجتهادات صحفية ونقدية وقت عرض الفيلم عن إحتواء شخصية محامي الجماعات الإسلامية على تماس مع شخصية واقعية نشطة في مجال المحاماة هي شخصية محامي الجماعات "منتصر الزيات"، ويستعرض الفيلم الخيوط الجامعة بين شخصية المحامي وكوادر الجماعة الإسلامية المقبوض عليهم حيث يلعب دوراً في نقل تكليفاتهم بالعمليات الإرهابية الجديدة لعناصر الجماعة الطليقة، كما يكون وسيطاً لنقل الأموال من الممولين قبل أن يلعب دور المتحدث الإعلامي في مشهد تستضيفه فيه مذيعة لقناة "بي بي سي"، في هذا المشهد يقدم "فتحي" قراءته السياسية -ومايمثله من تيار- للإرهاب حيث يرد قائلا: "نحن ندين العنف والإرهاب، والتيار الإسلامي في مصر له مطالب مشروعة، ونسعى لتحقيقها وسوف نحققها بإذن الله، المطلب الأول الحكم بكتاب الله وسنة نبيه محمد عليه الصلاة والسلام... في الواقع الحكومة هي التي تبدأ دائما بالعنف والقهر، وبعض الأخوة يرى، وقد يكون على حق، أن هذا أمر من أمور الجهاد، وهو واجب على كل مؤمن"، تسأله المذيعة عن موقفه من إراقة الدماء فيرد: "الجهاد في سبيل الله لابد له من ضحايا، وإراقة الدماء واردة، وهذا مسجل عبر التاريخ، فالشهداء لهم الجنة".

بافتراض واقعية الشخصية السابقة فهي تتحدث بفجاجة وتناقض، يحمل تلخيصاً مبستراً لانتهازية هذا التيار، ويبدو السيناريست مصمماً على الخلط بين الإخوان المسلمين (الجماعة التي نسب لها علي في المشاهد التمهيدية وهي جماعة تنبذ الإرهاب في مواقفها الإعلامية الرسمية) وبين جيل الوسط من الحركة الإسلامية الذي يمثل رقماً تنظيمياً هاماً في الإخوان وغيره من الناشطين الإسلاميين كإطار فضفاض يضم مجموعة "حزب الوسط" وأشخاص ناشطين في المجال الدعوي والحقوقي منهم "منتصر الزيات" نفسه الذي انتمي في السابق لتنظيم هو الجماعة الإسلامية، وبذلك عمم "حامد" تلك التباينات لصالح أن "كلهم أشرار".

هذا الخلط دفع أعضاء جماعة الإخوان المسلمين إلى إتهام وحيد حامد بكتابة فيلمه بتكليف من الجهات الأمنية، واعتبرته خصما يكتب قراءة الدولة في كل أحاديثه وكتاباته المهاجمة للتيار الإسلامي[10].

عن مصير الدولة الغافية والمثقف الضحية

في مشهد تأسيسي بفيلم "المصير" (1995) ليوسف شاهين (1926-2008) يجتمع الخليفة "المنصور" بثلاثي رجال دولته (قاضي القضاة ابن رشد، ووالي قرطبة وولي عهده الأمير الناصر) ويتهمهم بالإخلال بالأمن بعد محاولة اغتيال المطرب الغجري "مروان" (محمد منير) على يد الجماعات المتطرفة. يحاول ابن رشد توضيح الأمر للخليفة النهم لتوجيه الإتهامات

(10) أنظر نص تقرير موقع «إخوان أون لاين» عن حلقة برنامج (على الهواء) على قناة (أوربت) الفضائية في حلقتين عن (قضايا الإرهاب في الدراما التليفزيونية والسينمائية) على الرابط التالي:
http://www.ikhwanonline.com/Article.asp?ArtID=4914&SecID=373

وإلقاء المسؤلية فيقول: "دايما في ناس بتحط عينها على السلطة، لولاش مولانا اللي فتحلهم السكة، استولوا على كل المساجد ومبقاش غير صوتهم بس اللي مسموع"، يقاطعه الخليفة؛ "لو كلامكم كان يشد الناس كانوا يجولكم، دول رجال دين"، فيحاجج ابن رشد: "دول تجار دين بيرقصوا على كل الحبال، إمبارح بيتكلموا بإسم الفتح العربي وانهاردة بإسم الدين، وبكرة على حسب اللي يوصلهم لمصالحهم ولو على جثة أي حد"، يرد الخليفة: "هوا أنا كل ما أقولك حاجة تفلسفهالي، ناصر (موجها كلامه لولي عهده) دي حالة طارئة، روحو تدوروا على الجاني وتعدموه فوراً وخلونا نخلص". يقاطعه ابن رشد: "دي مش حالة طارئة، دا تيار عمال ينخر زي السوس في سلطانك".

هذا المشهد يلخص رأي القوى التنويرية اليسارية والتي ينتمي إليها "شاهين" شئنا أم أبينا من الموقف من التطرف والإرهاب، إنه صراع بين تنويري الدولة وتلك الجماعات على قلب الحاكم الذي لا يعلم النوايا الحقيقية لتلك الجماعات، هو ضال عن مصلحته ومصلحة حكمه، والقوى التنويرية تدافع عن موقعها من السلطة وخطابها عبر تقديم المشورة والتنبيه لا أكثر، موقف سياسي نقرأه في البرنامج السياسي لحزب "التجمع اليساري المصري" الذي دخل مع النظام حرب مواجهة الإسلام السياسي من باب النصح لدولة غافلة عن مصالحها، هذا المشهد المنضبط لصراع غواية الدولة بين أصلها المدني وطارئها الديني، يمثل تلخيصاً لحبكة فيلم حاول أن يلوي حقائق التاريخ لتنطبق على رؤية السياسة الواقعية، ميل شاهيني متأخر للتواصل مع خطاب النخب والجماهير في آن حول موضوع الإرهاب، فاختيار دولة الأندلس في مفصل صراع آخر طبقا لها (دولة الموحدين) عد خلفية مناسبة للاجتهاد النظري السياسي الذي يرى المعركة من قلب تاريخ لحظ إغلاق باب الإجتهاد في النصوص الدينية، أي في اللحظة التي انتهت فيها اللقطة المشرقة كما تمثلها

فلسفة ابن رشد، وتساوق هذا الطرح زمنياً مع مفصل واقعي هو حالة تكفير المفكر المصري "نصر حامد أبو زيد" وفصله من عمله بجامعة القاهرة نتيجة أبحاثه حول تاريخية النص الديني(1992)، لحظة شعرت فيها قوى النخب المدينية التي ساعدت الدولة بكتاباتها ودعمها النظري بخيانة الدولة لها، فعند إشتداد المعركة على نسب الإسلام تبدو مؤسسات الدولة أقرب للتأكيد على إسلاميتها أكثر من خصمها السياسي (الإسلامي المتطرف)، وهي في سبيل الدفاع عن وجودها(الخليفة ودولة الخلافة في حالة الحرب ضد الفرنجة) قد تبيع أول المتحالفين معها.

في مشاهد مكثفة ومتلاحقة تحاول النخبة ممثلة في ابن رشد فهم كيف يتحول شاب في الثامنة عشرة من عمره إلى الإرهاب. يجري القاضي ابن رشد استجوابا لمنفذ محاولة الاغتيال، لا يلقى منه إلا همهمات تكفيرية، فيلجأ إلى أخيه العضو السابق في الجماعة المتطرفة والتائب حديثاً فيقول شقيق الإرهابي: "ضلّوا ينفخوا فيّا لحدّ ما جابوا رجلي وبقيت واحد منهم. أنت عبقري، كل كلامك درر، ماتبقى تنورنا الليلة دي، إيه رأيك في الخلوة يومين تلاتة في الصحرا...إحنا كدة ومانستغناش عن بعض...أيام نصلي من الغروب للفجر، مشي، مشي مشي في الصحرا في عز الضهر(والصورة تنقل تلك التفاصيل تحدث مع عبدالله ابن الخليفة الأصغر)..إبتدوا يهلكوننا، ما انتاش عارف ليه ولا رايح فين، إحنا بنصفي روحك، بنقوي إرادتك، أتاريهم بيسلبوا الإرادة، ويحولوك عبد بإرادة الأمير، بعد كدة بقت مهمتي الوحيدة أني أقنع الناس أن هما كفرة، ولازم يرجعوا لطريق ربنا". ينتقل المشهد إلى برهان المكلف بتجنيد ابن الخليفة يتحدث في إحدى القلاع الجبلية التي تضم أفراد الجماعة (الجماعة ترتدي زياً موحداً أخضر)، يقول برهان: "اسمع نصيحتي وحتشوف، وسر الكون كله يتكشفلك، زي أميرنا شايف كل حاجة، الماضي والحاضر والمستقبل، دا شافني وأنا صغير بسرق

من مطبخ أمي، وشافني وأنا بفقع عينها بالسكينة، قالي أنت اللي حتخلص العالم من أعداء الله، وجه سلاحي ضد الكفرة، كل ما أخلص على واحد كل ما أقرب من باب الجنة، إمبارح شافني وأنا لابس أبيض في أبيض داخل جنة الفردوس، وقدامي كل اللي ماطلتوش في حياتي، يعني أنا قربت .. قربت من يوم الفرج".

هذا السرد المباشر والفج معبِّراً عن "وجهة نظر" صحفية موجزة عن أشكال التجنيد في الجماعات الإسلامية وكيفية إعدادهم، ويتزامن مع خلط مرعب بينهم وبين الجماعات الصوفية كما يقدمهم الفيلم، فأمير الجماعة الجهم والأقرع يقف على تلة جرداء كالمسيح من حوله النار ويهرول له الأتباع تحت دق الطبول في دروشة صوفية يصرخون ويسقطون في إغماء، يتحدث التابعون عنه كشيخ طريقة وهادي منتظر لايشاهدون وجهه إلا مرتين في العام في طقس أقرب إلى الطوائف المارمونية، يسجدون له إذا ما أطل في مشهد أقرب للعبادات الوثنية الإفريقية لا كما يعرف الجميع عن العلاقة بين الأمير وجماعته في النسخة السلفية المعروفة، وهي سقطة في المعالجة تؤكد أن "شاهين" غالبه الحس الاستعراضي الكرنفالي على محاولة فهم أجواء تلك الجماعات ومنطلقاتها الدينية ومواقفها الفقهية.

يستكمل ابن رشد مواجهته بأسرة القاتل، ويسأله: بتشتغل إيه؟ فترد أمه: طول النهار ملطوع على ناصية الشارع (مابيشتغلش)، فيسأل ابن رشد: طب ليه ما يدورش على شغل؟ فترد الأم: ما تشوفله شغلانة -إحنا قلنا لأ؟- مانت واصل مع اللي فوق. يسأل القاضي: طب هوا متعلم ايه بيحب يشتغل أيه؟ فترد الأم: هوا مابيحبش العلم، مزاجه يدي أوامر، كنتوا خلتوه عسكري، جه واحد قاله تحفظلك آيتين تبقى أمير وتدي أوامر ماحدش يقولك بس، ماهو ماحدش يرضى على نفسه برضوا أنه يبقى ولاحاجة. عندها يتذكر

ابن رشد باقي شهادة أخيه الذي يقول: وقتها لو طلبوا منك تعمل أي حاجة حتعملها، تقتل فلان .. حاضر، تقتل أبوك.. حاضر.. ويوم المحكمة يكونوا أول ناس يطالبوا بإعدامك.

إنها البطالة إذن وأزمات الأجيال كما تقدمها برامج "التوك شو" على نمط التسعينات، بل إن إرهابي القرن الرابع عشر يقف على ناصية الشارع!

ينتقد الفيلم أيضاً المعالجة الحكومية الأمنية لمشكلة الإرهاب حين يصطدم ابن رشد برغبة الخليفة في إعدام الجناة، يقدم ابن رشد المحقق نموذجاً في العفو الإسلامي الحنيف فيما يصر الشيخ رياض (الجناح السياسي للجماعات الإسلامية) على تطبيق حد الله أي الشنق، تلقف الجماعة السلفية رغبة الخليفة وتنفذ إعداماً في القتلة ضد حكم ابن رشد المخفف بالسجن، تشتعل المواجهة بين "نخبة" الوعي وحاكم برغماتي باحث عن مصالحه أيا كانت النتائج حتى ولو كانت الاستسلام لمن يكيدون لإسقاط حكمه.

يمثل ابن رشد موقف مثقف عصره في علاقته بمؤسسة الحكم والمجتمع، لذا نجده يصرخ بعد مقتل مروان أمام عبدالله العائد من غي أحقاده على والده وقد سددها بالكامل مروان في مشهد إعدام جماعي شارك فيه ابن الخليفة، يصرخ ابن رشد: ماتجيش وأنت عيل عندك عشرين سنة تقولي أصل أمي ماتت وهيا صغيرة وابويا حب أخويا أكتر مني، فتعقدت وكرهتهم ومن حقي أعتبرهم شياطين وكفرة، سهل، سهل أوي أن الواحد يبرر الكسل والغيرة والحقد والكراهية اللي مخبيهم جوا قلبه ويقول الغلط على التانيين،....يا ابني وهو أنا بوصل كلام ربنا للجن، أنت؟ أنت حتوصل كلام ربنا؟ كنت أمتى عالم؟، أنت جاهل وغبي لحد أنك مش عارف أنك فاضي من جوة وبتكرر الكلام، تحفظلي بيتين شعر تبقى شاعر تحفظلي آيتين تبقى

عالم، تعرف ايه عن الطب؟ تعرف إيه عن الحركة عن الكون، الرياضيات عن الكيميا عن الفلسفة، تعرف إيه عن الحب، عن العدل، جاوبني، حد يفهمني أنا بكتب ليه ولمين ؟ طالما اللي بكتبه ما بيوصلش لحد؟....الحيوانات يعرفوا أكتر منكم!

يذهب ابن رشد لتقديم استقالته للخليفة فيدور الحوار التالي الذي يظهر موقع "نخب المواجهة" لدى الخليفة الذي يحكم في صراعاتها مع قوى التطرف، ابن رشد: "الشيخ رياض بقى بيملك الشارع".

الخليفة: "وقررت لوحدك كمان إن الشيخ رياض هدفه يملك الشارع؟ وليه مايكونش هدفكوا أنتو؟ إيه الفرق؟".

ابن رشد: الفرق أننا مش طمعانين في السلطة.

الخليفة: طمعانين في الشهرة، عاوزين تدخلوا التاريخ، طمعانين في الخلود، ريّح قلبك، الشيخ رياض زكي وعارف حجمه كويس.

ابن رشد: أتمني يكون كلامك صحيح، وريني واحد مش عبد لغروره وأنا أحطه في عيني وقلبي زي ما انت في قلبي؟

الخليفة: أنت بتكرهني؟

ابن رشد: انا مبكرهش غير الهوس والغرور.

الخليفة: رأيك إني مغرور؟

ابن رشد: رأيي إن الشيخ رياض مغرور.

الخليفة: ماتخفش أنا اعرف الاعبه كويس، أقعد ...هيا دي أساليب السياسية.

ابن رشد: سياسة غير أخلاقية أخرتها الدمار.

الخليفة: فوق، الموقف هوا اللي يحكم.

ابن رشد: الضمير هوا اللي يحكم.

الخليفة: لو ماكنش فاضلك عندي شوية احترام كنت أذيتك.

ابن رشد: أرحملي إنك تإذيني، بدل ما تأذي نفسك والدولة كلها وراك.

كيف إذن يتم انقاذ ثقافة دولة الموحدين التي تواجه حرباً من الأسبان وتجييشاً ضد العلم، ينقل محبو ابن رشد وتلامذته أعماله في نسختين، الأولى تسافر إلى فرنسا (حيث يحتفظ الغرب بميراث المسلمين)، والثانية إلى الأزهر في مصر (حين كان مدرسة الوسطية المتقبلة للاختلاف)، هكذا يعبر "جو" عن حلول لا تاريخية مسقطاً إياها على تفاصيل واقعية، فالنظام اللاهي عن مصالحه يكتشف خدعة الشيخ، حين يرفض الابنين اغتيال أو خيانة أبيهما الخليفة، يستعيد الخليفة رشده فيما يهاجر ابن رشد من الأندلس، ولا يقدم الفيلم نهاية الصراع لأي كانت الغلبة، لكن يبقى العلم محفوظاً والعالم شاهداً على عصره، والسلطة لاتعترف بخطئها أبدا!

بعد هذه المعالجة بخمس سنوات يعود يوسف شاهين للإرهاب كخط درامي موازٍ لحبكته الرئيسية في "الآخَر" (1999)، وتدور الحبكة الرئيسية حول العولمة على خلفية قصة حب "آدم" (هاني سلامة) و"حنان" (حنان ترك) المختلفان طبقياً واجتماعياً، وفيما يحتفي الفيلم باللغو النظري المباشر حول صراع الأديان وصراع الثقافات (وهي موضوعات سياسية أدمنها المخرج الراحل قبل وفاته بعقد) يعود الشاب "آدم" الباحث في شؤون الإرهاب للقاهرة لتلقي به الأقدار أمام "حنان" الصحافية الفقيرة والمناضلة، التي يتصادف أن أخاها إرهابياً عائداً من أفغانستان، تستعين الأم الأميركية المصرية والكارهة لمصريتها والمروجة لمشروع مجمع أديان هو نموذجها للعولمة، تستعين بأخي "حنان" للتفريق بين ابنها والمصرية وضيعة الأصل، تذهب قصة حب "آدم" و"حنان" في بحر من الدماء، عندما تطلق الشرطة النار على الأخ الإرهابي. وتنتهي أسطورة "الآخر".

الإرهاب المعولم

خلال النصف الثاني من التسعينات، هدأت موجة الأفلام التي تعالج الإرهاب، خاصة بعد أن اتسعت دائرة تصنيف الظاهرة لتشمل أبعاداً دولية وإقليمية، فمن أفغانستان إلى إفريقيا إلى قلب أميركا تجول الإرهاب المعولم فأرخى السينمائيون بعضاً من أحمالهم الثقيلة في المواجهة، كذلك اكتسب الفعل الإرهابي بعداً إقليمياً باستهداف الرئيس مبارك خارج الحدود، هذه الأجواء دفعت نجمة الجماهير نادية الجندي للعودة بفيلم تجاري مثل رقصتها الأخيرة، قبل أن تختفي نهائياً من على الساحة السينمائية بعد أن شغلتها لنحو 20 عاماً، ففي عام 1999 عادت بفيلم "أمن دولة" بمخرج العمل الأول نفسه نادر جلال وبإنتاج زوجها محمد مختار. نمط من أفلام الحركة التي تعتمد على زرع شخص بلا تاريخ "المجرمة سميحة عبد العاطي"

داخل شبكة إرهابية دولية، بما يتطلبه ذلك من ممثلة بلغت السبعين، تقنعك بإتقانها لفنون الكاراتيه وقيادة السيارات السريعة وإطلاق النار بدقة، ولم يبذل السينارست "مصطفى محرم" جهداً أبعد من إبقاء نجمة الجماهير لنحو 90% من مشاهد الفيلم حاضرة تتكلم وتناضل من اليونان إلى أفغانستان إلى مصر، لتقتحم التنظيم الدولي الذي يقوده (محيي الدين أبو الوفا) في باريس. تقوم بتصوير قيادات التنظيم التي تبدو عصابة إجرامية عادية تضم فقط شخصية متدينة ترتدي الملابس الخليجية وتتحدث العربية الفصحى، تسقط العميلة السرية في حب شاب مصري صاحب مطعم في باريس، وبعد مطاردات ومصادفات ملفقة تفشل هي والمخابرات المصرية في إيقاف عملية استهداف رئيس الوزراء المصري السابق عاطف صدقي، مشاهد التفجير تبث بمباشرة شديدة على أغنية تبكي الطفلة شيماء التي راحت ضحية العملية الواقعية، تستمر المعركة وتظهر كالعادة الاستعارة الإسرائيلية عندما يودعها فرد من العصابة بكلمة "شالوم"، ولايبقى كالعادة إلا أن تكتشف أن حبيبها هو أمير الجماعة الخفي الذي تبحث عنه منذ بداية الفيلم، يحاول اغتصابها فتقتله ويفشل الإرهاب الدولي -الإسرائيلي.

الفيلم الثاني الذي اقترب من موضوع الإرهاب دون أن يكون الإرهاب نفسه جزءاً منه هو فيلم "الأبواب المغلقة" للمخرج عاطف حتاتة (2001) وأهمية الفيلم تنبع من أنه يشكل الخلفية الحقيقية لنمو ظاهرة الإرهاب والتطرف، فبطله طفل مراهق فقير يمر بتحولات المراهقة وهو يسكن مع أمه في منطقة عشوائية، يسيطر عليها فقدان الأمل والجماعات الدينية. أمه تعمل كخادمة في البيوت وأستاذه يضطهده، تلتقطه الجماعات عبر دروس التقوية المجانية في مسجد الحي. يقدم الفيلم لأول مرة المؤسسات الإجتماعية الخدمية التي احتلت الفراغ الذي أحدثته الدولة بانسحابها من مناطق الفقراء،

أمير الجماعة لديه كل الحلول لمراهق بسيط متناقض، دروس تقوية، عمل شريف أمام مسجد لمواجهة حوائج الأسرة الفقيرة، وعد بالزواج في شارع لا يرحم، يلفظ الطفل الذي شاهد صديقه يموت وهو يبيع المناديل في إشارات المرور، يطلب أمير الجماعة من المراهق أن يحجب أمه ويمنعها من العمل وأن يزوجها لأحد الإخوة، تتفجر ذكورة المراهق الذي يرى في الجماعة وما تقدمه بديلاً عن الأب الهارب في العراق والخوف من الفقر، يحاول إجبار أمه على الزواج من شيخه، ترفض وعندما يعلم بعلاقتها مع مدرسه النظامي يقتلهما سوياً في مشهد النهاية.

دون تأثيم أو شيطنة مبالغ فيها يقدم "حتاتة" عالم الجماعة الدينية كمؤسسة تكافل إجتماعي وأخلاقي، لا تبرق عيونهم بشهوة الإرهابي عادل إمام، ولايتحدثون بجهامة، ورغم كل ذلك لم يجد الفيلم طريقاً للنجاح الجماهيري، وعرض لمدة أسبوع في توقيت مميت في العرض، لكنه نال شرف المشاركة في مهرجانات دولية عديدة ليختفي من بعده مخرجه إلى الأبد.

لايمكن حتساب العودة الظافرة لشريف عرفة بفيلمه "مافيا" عام 2002 إلى مقارعة الإرهاب إلا كمحاولة تجارية لا أكثر، أو عودة تجارية متخففة من عبء شركائه التاريخين في ملعب الإرهاب (وحيد حامد سيناريستا وعادل إمام ممثلاً)، والتخفف يتزامن مع تعاون المخرج الكبير "فنيا" لأول مرة مع أجيال السينما المصرية الشباب الراسخين في سوق جديد، هذه العودة ترافقت مع النقلة التقنية الكبيرة التي شهدتها الصناعة نفسها في توفير رؤوس أموال تعمل على تجويد المنتج تقنياً في تواز مع تهافته فكرياً، وإلا كيف يمكن التعامل مع تلك الروح المؤمركة (الأميركية) في معالجة القصة وتكنيك التصوير والإضاءة في استنساخ هليوودي كادري؟

فكرة الإرهاب المعولم كما قدمتها أحداث 11 سبتمبر قبل عام من إنتاج الفيلم سيطرت على ذهنية السينارست مدحت العدل، فأنتج نصاً سينمائياً يعود في تفسيره إلى خطاب شوفيني وطني ركيك، ففي تعريف ضابط المخابرات المصرية (وسيم) لفريق "الجزار" الإرهابي يقول:"هو قاتل محترف مأجور تستعين به بعض الأجهزة الأمنية لتنفيذ عملياتها الإرهابية عشان لو العملية إتكشفت تهرب من المسائلة الدولية ...عملية إرهابية في التوقيت الحرج دا في أرض مصر معناها ضرب السياحة والإقتصاد المصري والتشكيك في قدرتنا على حماية أرضنا". بمعني أدق العودة لخطاب الدولة الجماهيري لتفسير ظاهرة الإرهاب من حيث هو مؤامرة دولية ضد مصر، قبل أن يكشف لاحقاً عن ضلوع إسرائيل في العملية عندما يفتح حسين (البطل المعاد تأهيله مخابراتياً) جهاز كومبيوتر الجزار، فيجد سطح المكتب على هيئة علم الدولة العبرية.

هنا تتوائم التقنية مع المعالجة مع الخيال الجمعي لحظة إنتاج الفيلم، فكما هو معروف شاعت سيناريوهات نظرية المؤامرة بعد حادث تفجير برجي التجارة العالمية، وكانت بعض القراءات الشعبية المرتكزة على حس قومي عروبي تروج لأصابع إسرائيلية في العملية، وإنتاج" خيال إسرائيل الإرهابي في نسخة الفيلم المصري المؤمرك لا تختلف عن معالجات هوليوود التجارية المرتجفة حول الإرهاب خلال سنوات شيوع نظرية المؤامرة دولياً، إسرائيل هي الخصم السياسي أيضا الذي يعطي مشروعية لتقديم جهاز المخابرات المصرية في انقى تصوراته البصرية، مباني من الزجاج والألوميتال، رجال يلبسون الأسود في قاعة عمليات تضم خريطة للعالم بفروق التوقيت، أجهزة كمبيوتر وشاشات جبارة، بنية مشهدية تقدم مكتباً لـ "سي آي إيه" لا لجهاز الأمن القومي المصري، ثم أخيراً الحوارات المباشرة والشعاراتية عن الوطن وأزماته.

في مشهد دال يجمع بين البطل "حسين" (أحمد السقا) وضابط المخابرات "حسام" (مصطفى شعبان) المكلف بإعادة تأهيله، يدور الحوار حول نظرية الإرهاب والإجرام كنتاج ليأس وطني وظروف اقتصادية صعبة، تدفع بالشباب إلى الهجرة والتعاون مع الإرهابيين، تحت المطر يفاتح الضابط عنصره المؤهل من مجرم إلى مناضل وطني بأنه يقدم خدمة للبلد، فيرد حسين البطل: "أنهي بلد؟ كانت خدمتني في أيه البلد؟ من يوم ما وعيت عالدنيا ومفيش غير الفقر والذل والمهانة والزبالة". يرد عليه الضابط حسام منفعلا: "وهو مين اللي رمى الزبالة، البلد ولا إحنا؟ الزبالة قبل ماتبقي موجودة في الشارع موجودة في العقول". يرد عليه حسين: "سيادتك عايز تقول إن إحنا اللي بنوسخ وأنتوا إللي نضاف، طبعا ما أنت من البشوات، لو كنت إتعذبت ودقت المرمطة إللي إتمرمطتها ماكنتش قلت كدة يا .. باشا". يرد الضابط حسام: "أوعى ياد تكون مفكر أن أبويا من اللي قلبوا البنوك وهربوا بفلوسها، أنا أبويا زي أبوك، من اللي إشتغلوا بإديهم، بس أنا مش زيك، أنا عايز البلد دي نضيفة". فيرد حسين يائسا: "موت يا حمار"، يرد الضابط: "الحمار اللي يهرب من غير مايواجه". يتراجع حسين قليلا: "أنا ظروفي كانت صعبة". فيرد الضابط: "مليون مصري كانت ظروفهم أصعب من ظروفك وسافروا برا وشرفونا...انت عملت إيه؟ تحب أكلم ابوك أقوله كنت بتشتغل إيه وفلوسك دي جبتها منين؟".

يحاول الحوار السابق –أو يُفترض أنه يحاول– هدم الإطار النظري الذي يبرر ظاهرة الإرهاب كظاهرة ابنة الفقر الإقتصادي وظروف اليأس السياسي والإجتماعي المعمم، لكنه يختزل كل تلك الظروف في "الزبالة" ويحول وجهات النظر المتعارضة إلى ما يشبه حوار الطاقات الإيجابية والسلبية، وكأن اختيار المصير مسألة ذات بعد شخصي إختياري حسب

وجهة النظر، فليس كل الفقراء إرهابيين، بدليل أن ضابط المخابرات ابن شخص يعمل بيده، وبدليل الملايين الذين "شرفوا" مصر في الخارج.

لقد خسر "حسين" فرصته كطالب في الكلية الحربية ورفد منها عندما "كسر اللوائح" في منافسة رياضية، كما كره البلد عندما تم تسريح أبيه من مصنع شركة حلوان للغزل والنسيج (كما يتذكر في مشهد فلاش باك)، لا ينتمي للجماعات الإسلامية بل يسافر ليعمل في أوروبا وهناك يرتبط بالعصابات الإجرامية، هذه السيرورة الاستثنائية لمسيرة شاب مصري محبط غير دارجة لا في الخيال الشعبي عن الهجرة أو الإرهاب كشاغلين للخيال الجمعي لكنهما مناسبان لحبكة فيلم يبحث عن "عولمة صورة الإرهاب"، حبكة قائمة على صراع مخابراتي من طراز الستينيات في تجنيد المصريين العاملين في الخارج ضد مصالح مصرهم الغالية.

كيف يعالج إذا الفيلم أزمة عدم إنتماء بطله لمصر؟ مصر الوطن حاضرة في بنية الكتابة، مصر المآذن والطيبة والتسليم بالقدر ممثلة في شخصية الأب الذي يقابله لأول مرة يصلي الفجر في المسجد، مصر الوحدة الوطنية ممثلة في شخصية "رأفت" ضابط المخابرات المسيحي وثالث طاقم إعادة تأهيل "حسين"، مصر المدنية المتحررة والجذابة والمستقلة ممثلة في شخصية "د. مريم"، الأخصائية النفسية المشاركة في تدريبه وطرف قصة الحب التقليدية في مثل هذه الحالات، مصر الأمن والأمان -ذلك الشعار المبتذل- موجودة باللفظ على لسان الضابط "وسيم" في إحدى جمله وباقية في قيم الوفاء كما يعبر عنها كل أعضاء المخابرات تحت نسر الجمهورية اللافت في كثير من المشاهد داخل أروقة المخابرات، لكن هل يكفي هذا؟ لا لابد أن يقترح السيناريو رحلة تدريب تصل إلى جزيرة نوبية ساحرة خلابة، حيث النوبيون

نموذج في الإنتماء الوطني وصورة مشرقة للتنوع ، يصل إلى الجزيرة (المفترض عزلتها بفعل برنامج التدريب السري) حسين فهمي الممثل بشخصيته الحقيقية، فيجتمع مع طاقم التدريب في محاضرة عن الوطن وحبه، يشبه حب مصر فيها بحب الأم الغامض الأسباب والنسب، فيتحول المجرم إلى وطني همام يلهث في التدريبات مع أغنية استعراضية بعنوان "زي ماهيا حبها"، يخرج لها كل شعب النوبة ليرقص رقصاً فلكلورياً.

لا يتبقى من الفيلم بعد ذلك إلا مغامرات الأكشن العصاباتية وشيطنة شخصية الجزار والتأكيد على إسرائيليتها، فمن نطقه لكلمة "لاخام" العبرية إلى تعريفه بنفسه على أنه: "لقد اصبحت الجزار ليس فقط لأني أذبح ضحاياي، ولكني أذبح أجهزة بل وأنظمة بأكملها. تعرف لم يستطع أحد أن يخدعني أو يكشفني وانت أيها الفرعون الصغير لم تستطع أن تخدعني" ..."إنها النهاية بالنسبة لكم هنا في مصر، كما يريدها أهلي" أو أن يضيف في مشهد المعركة الأخير: "غريب أمركم، أنكم تعتقدون أنكم ستموتون وتدخلوا الجنة في سبيل ما تؤمنون به، إنكم لا تنظرون أمامكم، فالجنة يمكن تحقيقها على الأرض، والجحيم أيضا".

لايدري المتلقي عند هذه الكلمات الفلسفية العميقة أهي معركة مع إسرائيلي إرهابي أم مع علماني إرهابي، لكنها حكمة السينارست مدحت العدل القادر على إكمال المشهد الوطني بكيمياء الاستشهاد الديني. وبقي أن نعرف ان مكافأة الدولة لعودة ابنها الضال بطلاً مخابراتياً، هي العفو العام عنه، ومبلغ من المال يصلح لفتح مصنع نسيج لوالده!

الإرهاب لزوم ما لا يلزم

اللغط الذي صاحب تأويلات أحداث الحادي عشر من سبتمبر (أيلول) عام 2001، ساعد بما لا يدع مجالاً للشك في عودة تيمة "الإرهاب" كتيمة فرعية في الأفلام المصرية، خاصة في الأفلام التي تعاملت بشكل عام مع القضايا السياسية كمطلب جماهيري، حتى لو نفذت بشكل تجاري سطحي ومبسط، زاد الطلب على سينما البطل الحركي، لتندمج في تيمات السينما الكوميدية، فأصبح الإرهاب وموضوعه نافلة قول في معظم أفلام السينما، وإن تشوشت الزاوية التي ينظر منها لهذا الجزء من الحبكة، الطابع الدولي أغرى كثيرين بربط الداخل بالخارج، وما كان تهمة تواجه مصر كمصدر للإرهاب أصبح فضاء تأويله يقدم أفكار إتهام جديدة لتطال الممارسات الإسرائيلية والأميركية في المنطقة، خفتت الأصوات التي تتعامل مع الإرهاب كنتاج بنية مجتمعية مأزومة لتتمدد المسؤولية في فضاء أوسع وتأويلات متضاربة.

في هذا السياق يعالج فيلم "أمير الظلام" لرامي إمام (2002) ظاهرة الإرهاب بشكل عرضي، فالفيلم الذي يقتبس فيه الزعيم عادل إمام شخصية آل باتشينو في فيلم "عطر مرأة"، لم يكن معنياً بأكثر من تقديم بطولات "سعيد المصري" الكفيف العجوز بطل حرب أكتوبر في تحرير نزلاء بيت المكفوفين من قمع الإدارة، في إطار حبكة حب مع مذيعة جميلة "عليا" مشغولا في كل تلك التفاصيل بخط درامي مواز يتعلق بوصول الإرهابي "ماركوس "إلى مصر لتنفيذ محاولة إغتيال لرئيس دولة صديقة.

"الإرهاب" هنا دولي بمعناه الذي جرى تعرفه في الثمانينات، أو كما نعرفه على لسان رجل الأمن القومي (هاشم فريد) المكلف بإحباط العملية: "ماركوس سوزا، إرهابي إغتيالات سياسية، لا يؤمن بأي عقيدة سياسية أو دينية، سفاح محترف"، من يواجه الإرهاب هنا هم أجهزة المخابرات وليس أمن الدولة (الأمن الداخلي)، ومن ينقذ الرئيس وضيفه في النهاية طيار من جيل أكتوبر، هذه الاستعارات في الشخصيات تعبر عن ترجمة سينمائية متأخرة لمحاولة إغتيال الرئيس مبارك نفسه في أديس أبابا، وهي المحاولة التي أحبطها جهاز الأمن القومي المصري خارج الحدود، يشير الفيلم إلى دخول الإرهابي العالمي "ماركوس" -وهو على وزن الإرهابي الحقيقي كارلوس- عبر الحدود كجثة مواطن مسيحي عائدة من غربة أوروبية، تدخل أسلحة الإرهابيين عن طريق الصحراء الغربية، يتدربون ويجتمعون في البحر الأحمر ويخططون لاستهداف الموكب الرئاسي من غرفة "سعيد المصري" في بيت المكفوفين.

طبعاً نحن هنا لا نتحدث عن مبررات درامية أو منطق متماسك في السيناريو الذي كتبه كل من تامر عبد المنعم وعبد الفتاح البلتاجي، المنطق الوحيد هو تواجد عادل إمام في نحو 95% من المشاهد فارساً رومانسياً مدافعاً عن الحق، وثائراً في وجه الظلم، ومواجهاً للإرهاب في النهاية، يضرب ويقتل ويقفز ويحب، بل ويطير بطيارة دون أي منطق متماسك، حتى يصل إلى النهاية واقفاً على المسرح، يمطره طلبة الكلية الجوية بالتصفيق، بعد أن قلده الرئيس شخصياً "نوط" (وسام) الشجاعة من الدرجة الأولى على موسيقى أغنية متهدجة، تتحدث عن النور والظلام وهكذا.

الفيلم بذلك ينتمي إلى نمط الأفلام التي تعالج الإرهاب كجريمة مؤامرة دولية، تستهدف الرؤساء بالاغتيال، تتورط فيها إسرائيل ممثلة

في الرجل الثاني بالعصابة والذي يسمي "عزام" على تسمية الجاسوس الإسرائيلي الشهير "عزام عزام"، لا ربط بين الظاهرة وبين الحركة الإسلامية رغم أن الحادثة الواقعية (محاولة إغتيال الرئيس) تمت على يد منتمين للتيار الإسلامي، بل إن إسرائيل أو الإرهاب الأسود الغامض كلون ملابس الإرهابيين هو من يهدد "الأمن القومي المصري".

الإرهابيون يتحدثون لغة إنجليزية ركيكة فيما عدا "عزام" الذي يتحدث العامية المصرية، وفيما عدا هذا فإن المنقذ للمجتمع "الأعمى" و"المبصر" هو الضابط الذكي (رجل المخابرات) الذي يقرن بالصدفة بين سيجارتين في مواقع احداث في أول الفيلم ونهايته ويتعاون في النهاية مع فارس حرب أكتوبر المجيدة (سعيد المصري) لاغتيال ماركوس في شباك الغرفة.

في حين يظهر الإرهاب في فيلم "السفارة في العمارة" (2005) كجزء من الحبكة الرئيسية التي تدور حول أحوال مهندس البترول المصري "شريف خيري" (عادل إمام)، الذي يعود إلى مصر من هجرته الطويلة في الخليج فيكتشف أن السفارة الإسرائيلية تجاور شقته، ومن ثم الحبكة الرئيسية تدور حول أمر سياسي آخر هو "التطبيع مع إسرائيل"، إلا أن يوسف معاطي سيناريست الفيلم لا يعبأ بتداخل هذه الحبكة مع قضايا سياسية أخرى مثل الإرهاب، فيقدم الإرهاب ممثلا في مشهدين من الفيلم، الأول حين تهاجم جماعة إرهابية شقة شريف بطريق الخطأ عبر صاروخ "آر بي جي" فيما هو يضاجع عاهرة، والثانية حين تختطفه جماعة سلفية مسلحة تقوم بتلغيمه بحزام ناسف لينفجر في "عمارة أحفاد القردة والخنازير"، كما يردد أميرهم الجهم الذي يتحدث بكلاشيه اللغة العربية الفصيحة، وإدخال المشهدين يمثل

اتكاءًا دراميا لا أكثر، ولا ينتمي إلى بنية الفيلم في شيء، فالأول مرسوم بدقة ليصاحب كلاشيه "القصف الجنسي" وهو يضاجع العاهرة، والثاني يقدم كفاصل مشوق وكوميدي مفتعل لافتعال الإثارة الدرامية لا أكثر، خاصة وأن تاريخ النشاط الإرهابي في مصر لم يمس يوماً "قضية فلسطين" من قريب أو بعيد، ولا يتجاوز الأمر في خطاب الجماعات الإسلامية المناهضة للحكم في مصر حدود استعارة القضية (فلسطين) في إطار خطاب دولي معمم، أي أنه جزء من خطاب الجماعات الإسلامية الدولية كالقاعدة، ورغم ذلك فلا توجد أدلة حقيقية علي تورط تلك الجماعات في صدام مباشر مع مصالح إسرائيل، الأمر الذي يكسب معالجة يوسف معاطي للإرهاب شرفاً لا يدعيه على الأقل في الداخل المصري.

الفقراء وشرف الإرهاب

بإنتاج ضخم ونجاح تجاري ساحق، يعود الإرهاب للسطح في ثلاثة معالجات للسينما الجماهيرية، كارتيل إقتصادي جديد في صناعة السينما هو شركة "جود نيوز" Good News يدخل بأكبر ميزانيات إنتاج، وأكبر عدد من النجوم، ليدشن فترة من الصناعة يمكن تسميتها بفترة "الشكلانية الفارغة"، وهي الفترة التي تميزت فيها السينما المصرية بأكبر نقلة تقنية في مستوى جودة الصناعة، في علاقة طردية بتهافت المحتوى النظري والأفكار التي تقدمها، ففيما عدا العودة الإشكالية لأحد أهم منتجي صورة الإرهاب (وحيد حامد) بفيلمين من الثلاثة، معيداً إنتاج إشكالية العشوائيات كمعاقل للإرهاب، تميزت الأفلام الثلاثة، وهي على التوالي: "عمارة يعقوبيان"، و"دم الغزال" و"حين ميسرة" بتعاملها المباشر مع القضايا السياسية، من علاقة الفساد بالإرهاب (كما في "عمارة يعقوبيان")، إلى علاقة العشوائيات بالإرهاب بشكل مباشر أو غير

مباشر (كما في "دم الغزال" و"حين ميسرة" على التوالي)، والإرهاب في هذه الباقة يستعيد بعضاً من ألق تعريفاته المتناقضة والتاريخية، من حيث هو نتاج أزمات الواقع المصري، كالفقر والقمع وغياب العدالة الاجتماعية، جزء من المؤامرة الدولية على العرب والمسلمين، أو نتاج لها.

وعلى الرغم من الجهد البالغ الذي بذله السيناريست وحيد حامد لتفعيل التصاعد الدرامي لخطوطه الخمسة المؤسّسة لفيلمه "عمارة يعقوبيان" (إخراج مروان حامد في عام 2006) إلا أن الخط الخاص بتطور شخصية الشاب طه الشاذلي المتحول متطرفاً فإرهابياً هو الأضعف على الإطلاق، ربما لما احتوته الشخصية من تنميط روائي بالغ، وربما لما تميزت به بقية الخطوط من جرأة وجدة وجاذبية، فكيف يمكن أن يظهر الإرهاب في مجالات دراما تجمع بين النميمية الثقافية (خط شخصية المثلي جنسياً حاتم رشيد) والنميمية السياسية (شخصية الحاج عزام وعلاقته بأمين تنظيم الحزب الحاكم) والنميمية الإجتماعية تهكما على حال بقايا البرجوازية القديمة (شخصية المهندس زكي)، ويبدو أن الحس التجميعي الأمثولي الذي قدمته الرواية، فالفيلم أبى إلا أن يضمن تيمة التطرف والإرهاب لإكمال مشهد الوطن / العمارة.

فابن بواب العمارة الذي يقدمه الفيلم من مشهده الأول يقوم بأعمال مسح سلالم العمارة مع أبيه، لانعرف مبرراً حقيقياً لطموحه في الصعود الطبقي بأمنيته ان يكون ضابط شرطة، وكأننا بالفعل من البداية مضطرون للموافقة على رومانتيكية ابن الفقراء لا في الصعود الإجتماعي وفقا للمعادلة الستينية (الانتساب للقوات المسلحة أو التعليم العالي المؤدي لمهن الترقي مثل الطب والهندسة) ولكن في الصعود الطبقي وفقا لرؤى نهاية التسعينيات، ويبدو تصديق المراهق لحلمه في ظل مقدمات الظلم الطبقي

المحيطة به وسخرية الآخرين منه (يقول له صاحب الشقة: أنت عايز تبقى ضابط، وضابط بوليس! طب ما تنساش تبقى ترجع الدواسة قدام باب الشقة بعد ما تخلص شغلك)، وكأنها بلاهة مقصودة كي تصطدم رأسه بالجدار.

"طه" في المشاهد الأولى للفيلم لايبدو ساذجاً، يعرف نية "طلال الشامي" صاحب محل الملابس من تعيين حبيبته ويحذرها منه، ولن نصدق أيضاً مبرر الإجابات المحفوظة التي يرددها كببغاء في لجنة إمتحان كلية الشرطة، حين يرد على سؤال الضابط عن سبب تفضيله لكلية الشرطة عن بقية كليات القمة فيقول: "عشان اخدم بلدي يا افندم"، بل إن الضابط نفسه لايصدقه حينما يطور سؤاله: "طب ماهو خريج الهندسة برضو ممكن يخدم بلده"، فتكون إجابة طه بهذه الرومانتيكية: "بس لو كل واحد خدم بلده في المجال اللي بيحبه حتكون خدمته أفضل".

طبعاً لن نحاكم الشخصيات على أحلامها طالما كانت مبررة أو مرتبطة بالواقع، وطموح طه الشاذلي مبرر فقط على أوراق السيناريو لا في الحقيقة، فأبناء الفقراء منذ منتصف التسعينيات ومع إزدياد وإنفلات عمل الدولة البوليسية جل أملهم في مثل هذه المؤسسة ان يبيع فلاح أرضه او يراهن بواب على توسط أحد مخدوميه الأغنياء كي يدخل ابنه معهداً لأمناء الشرطة (قاع السلك الشرطي)، اما محاولة إقناع المشاهدين بمنطقية حلم شاب يعيش كل هذه المحاككات الطبقية في الدخول لكلية الشرطة فهو الوهم ذاته.

ولنعتبر ذلك تسخيناً ميلودرامياً يصلح فقط لإشعال مفارقة أن يموت الحالم بالشرطة في عملية ضد الشرطة في نهاية الأمر، أو أن يكون وحيد حامد

-ومن خلفه- علاء الأسواني (كاتب رواية عمارة يعقوبيان) مفتقدين لأبسط قواعد التواصل مع مثل تلك الشخصيات التي تسكن هامش المدينة.

وبالتسليم مثلا لمنطقية هذا الطموح رغم عدم ما يوجد لتبريره في الواقع أو الفيلم، فإننا أمام منتج الخطاب الذي يعيد ظاهرة التطرف إلى تنامي التناقضات الطبقية والاجتماعية والسياسية، فعلى خلفية تلك العمارة وشخوصها المتباينين يمثل عالم السطح (الذي يسكن فيه الشاذلي وحبيبته بثينة) عالم هؤلاء المهمشين الذين يمثلون نموذجاً حاداً في التناقض بين تصور أنهم "مخزن للقيم الإيجابية" (حيث الفقراء غالبا موطن الشهامة والشجاعة والصمود والطهر)، وبين تصورهم كـ"مخزن للقيم السلبية" (العنف والبذاءة والتحلل القيمي)، يسقط حامد أمام تنوع الشخصيات وخيوطها والتقاطعات بينها في أسر التسليم بتلك النماذج الجاهزة، في قلب تلك النماذج الجاهزة "طه"، كنتاج إحباط في الطموح الإجتماعي والمادي، والذي تلتقطه الجماعات الإسلامية في الجامعة من اليوم الأول. هو الـ" حاسس اني غريب فيها (أي الجامعة)" مثلما يشكو لبثينة في أوائل أيامه، تنصحه الأخيرة بالصبر والتحايل حتى يتخرج من كليته ويسافر للخليج فالـ"البلد دي مبقتش بلدنا خلاص... اللي زينا بقوا غرب فيها... أنا ما تغيرتش يا طه... الدنيا هيا اللي بتتغير حوالينا".

لا نعرف مبرراً واحداً لبرودة العلاقة بين طه وحبيبته، اللهم ما يقدمه الفيلم من "مصاعب الحياة" التي ترهص الحبيبين، وفيما يظهر طه رومانتيكياً ومصدوماً بمهانته الطبقية تبدو بثينة أكثر تماسكا وبرغماتية وتحايلاً على المعايش والضغوط، قصة حبهما مهشمة بين انقطاعات الخطوط الأخرى والصدام بينهما في كل منعرج درامي يحدث تغييراً في شخصيتما، لكنها هي الأقوى،

ترمي بالدبلة رافضة تحكمه الذكوري المؤقت، ثم ترفض محاولاته استمالتها للحجاب –ترهيباً وترغيبا– بعد أن يلتحق بالجماعات السلفية فتقول: "كل واحد مننا في سكة، أنت بتربى دقنك وداخل على سكة مشيخة، وأنا بلبس قصير وعجبني كدة".

هجر بثينة لطه يرميه أكثر في أحضان الجماعة وأنشطتها، ويحول شيخه هذه الأزمة لوقود يدفع بعمله التنظيمي السلفي "عشق امرأة ولا عشق الجهاد؟ حب امرأة أم حب الله؟ خلينا في المهم" ثم يكلفه بقيادة تظاهرات الجامعة.

خطاب الجماعة السلفية التي يعرضها الفيلم مختلط، فهو في خطبة الجمعة يظهر على لسان شيخها بشكل سلفي تقليدي لكنه يتحول إلى صيغة اقرب لجماعة "التكفير والهجرة" في نهاية الفيلم، حين يرحل مع شيخه إلى واحة الجماعة الصحراوية، حيث يتلقى تدريبه القتالي. يقول الشيخ في خطبته: "حكومتنا... تطعم شعبها من حرام (قاصداً أموال الخمور والسياحة والقمار) فتكسبكم الحرام، وتحل علينا لعنة الحرام. إني من هنا أقولها صريحة لا لبس فيها، لانريد أمتنا لا ديموقراطية ولا علمانية ولا اشتراكية، بل نريدها أمة إسلامية ...إسلامية ...إسلامية".

يذهب طه محموماً إلى الجامعة بالهجر العاطفي والعاطفة الدينية الجياشة، يقود التظاهرات فيلقى القبض عليه، مشاهد المطاردات والصدام مع الأمن واقعية جداً، ثم سابقة الفيلم في حادثة الاعتقال. يسجل وحيد حامد لأول مرة نهاية أخرى للصدام بين التيار المتطرف والدولة، ليس الاغتيال المتبادل والكر والفر فقط، بل مايحدث في أقبية تعذيب أمن الدولة المصرية، هي الجرعة الأعلى لإدانة السياسة الأمنية القائمة على القمع، حين

يتحول إرث المواجهة أحياناً إلى إرث شخصي لأعضاء الجماعات المتطرفة المنتهكة حقوقهم في السجون المصرية، يقرر "طه" بعد تعذيبه السادي وهتك عرضه أن ينخرط أكثر في الجماعة بنيَّة الانتقام، هنا ينقل وحيد حامد المعركة التاريخية إلى مربع جديد، طه كان ناشطاً سلمياً في الجامعة أيا كان الخلاف مع وجهة نظره، لكنه بعد تجربة التعذيب يتحول إلى إرهابي كما تصدره لاحقاً نشرات الأخبار، يغتال "ضابط أمن الدولة" في مشهد منفذ بحرفية عالية ومقتبس من وقائع اغتيال حقيقية لبعض رجال الجهاز الأشهر في مصر، يبرز السيناريو تصميم طه على استكمال انتقامه حتى بعد سقوطه مصاباً، يبرز أيضاً شجاعة لافتة من زملاءه في الهجوم، ولا يترك الضابط دون وسام حين يستل مسدسه وهو مصاب ليكمل المعركة، التي تنتهي بجسديهما مضرجان في بركة دماء، مكرساً تشويشاً في الشحنة الانفعالية للمشهد، فأنت لاتعرف، هل مطلوب أن نتعاطف مع الإثنين؟

زاد من حدة التشويش استخدام الموسيقى التصويرية المنفعل والزائد عن حده في كل مشاهد تجنيد طه في الجماعة الإرهابية، ليصل الأمر إلى موسيقى صوفية وهو ينام مع زوجته في التنظيم، ثم تصل الموسقى إلى كريشندو عاطفي مبتذل في مشهد الإغتيال فلا تفهم بالضبط معناها هل التعاطف أم محاولة ملئ المشاهد بشحن إضافي ربما لا يتحمله معنى المشهد نفسه.

الاحتشاد الميلودرامي الذي يبرز في تعدد الشخصيات والخيوط والقضايا، انعكس على مايبدو تكنيكياً في لغة بصرية مفخمة بشكل زائد، وحركة كاميرا استعراضية، وإضاءات موغلة في الإيحاء، إنه استعراض الإنتاج الذي حمل مع الموقف السياسي المعارض لكاتب الرواية، حمل

كثيرون على مهاجمة الفيلم من خلفية سياسية تحاول الدفاع عن النظام أو مصر وفقا لدرجة الوعي، حملات اتهمت صانعي الفيلم (شركة جود نيوز فيلم للأخوين عادل وعماد أديب وهما من أكثر المؤيدين لنظام الرئيس مبارك والمدافعين عن سياساته الأمنية) باستغلال ظرف الإنفتاح السياسي لتشويه صورة الأمن[11].

سابقة التعذيب الأمني لمعتقلي الجماعات الإسلامية في فيلم جماهيري عن رواية جماهيريةن لا تكفي وحدها للدفاع عن فيلم عالج الإرهاب فقط من موقع هش بنائياً ودرامياً، ومشوشاً في شحنته الدرامية في النهاية، لكنها سابقة تحسب بالأساس لمجمل الرصد الإجتماعي السياسي الأمثولي الذي قدمه الفيلم عبر بناية في وسط العاصمة المصرية اسمها عمارة يعقوبيان.

يعود السيناريست وحيد حامد بعد 12 عاماً من بدء مسيرته في مواجهة الإرهاب، أي في عام 2006، وبعد 12 عاماً من تفجر قضية "إمارة إمبابة الإسلامية" واقعياً، لينتج فيلمه "دم الغزال" من إخراج محمد ياسين[12]، حيث يعالج الفيلم قضية الخلفيات الإجتماعية والإقتصادية المنتجة لخطاب التطرف في الأحياء العشوائية، انتباه جغرافي يبدو متأخراً في مسيرة المتأثر الأكبر باستدعاء النظام اللجوج للنخب لمواجهة التطرف، وقد كانت الحادثة الواقعية لتأسيس الإمارة على يد الشيخ جابر في المنطقة الشعبية حدثاً استثنائياً

(11) يمكن هنا الرجوع إلى حملة جريدة ومجلة "روزاليوسف" القريبة من لجنة سياسات الحزب الوطني الحاكم لمدة شهرين من زمن عرض الفيلم لأول مرة.

(12) استضاف برنامج «صناعة الموت» على شاشة فضائية العربية السينارست وحيد حامد في ذكرى قيام «دولة الشيخ جابر» في منطقة إمبابة وأدلى بحديث مطول عن الفيلم والواقع يمكن متابعته على الرابط التالي:
http://www.alarabiya.net/programs/2007/12/30/43581.html

في تاريخ معالجة الدولة ونخبها لظاهرة الإرهاب، وبما أن الخيال الاستعاري الدلالي للمؤلف الكبير يبحث دائماً عن الترميزات الكبرى، فقد قدم معالجته التي تستقي وقائعها من حادث شهير على خلفية قصة حنان، الفتاة الفقيرة اليتيمة التي تركت نهباً لصراع محبيها، زوجها "سعيد النقاش" المسجون، والهجام السارق البلطجي "عاطف"، وريسة الطبال المتحول لاحقاً إلى أمير جماعة إسلامية متطرفة، في ظل رعاية أبوين رمزيين هما (عبده) المهزوم المتكيف، و(جابر) الفنان الذي يقضي حياته في النصب على الأغنياء.

الأبوان نموذجان لحالات تكيف الفقراء مع واقعهم، و"حنان" رمزياً وفعلياً كما يحاول أن يوحي لنا "حامد" على لسان أبطاله هي مصر المنهوبة الفقيرة والمقموعة وقد تركت نهبا لقوى الغوغاء. يقول أحد أبناء الحارة في المشهد الإفتتاحي وبعد القبض على زوج حنان أثناء الفرح: "مش مسألة حظ ...لا لأ...البنت دي اتولدت في المنطقة الغلط، لو كانت اتولدت في الزمالك ولا مصر الجديدة ولا في شارع واسع شوية كانت حالها بقت غير كدة". وهي على لسان الحلاق: "سنيورة الحتة"، وحنان منذ البداية هي مخزن القيم التقليدية للفقراء كشخصيات إيجابية فهي جميلة وصبورة وسيئة الحظ، مات أبواها وسجن أخوها في قضية إرهاب، تبحث عن السعادة والكرامة فتقول بعد القبض على زوجها الذي لم تختاره لأبويها: "مش حفضل عايشة على العطف والإحسان، انا كرهت نفسي، البنت اليتيمة الغلبانة، كانت النتيجة إيه؟ أهي كمان بقت موكوسة....لو تحبوني صحيح خرجوني من هنا" (من عالم المنطقة الشعبية).

من المشهد الأول يقدم وحيد حامد الصراع حول "حنان" بين "ريشة" الطبال و"عاطف" الهجام والجماعة الإسلامية التي تراقب فرح أخت أحد كوادرها من بعيد، وتنتهي الجولة الأولى بمعركة في ليلة الزفاف يهين فيها

الأقوى "عاطف" الأضعف "ريشة" ويقيده ويعلقه في صنبور مياه أمام كل أهل المنطقة.

يقوم "عبده" الجرسون باللهاث خلف سيدة الأعمال "نادية" في نادي برجوازي بغرض تشغيل" اليتيمة الفقيرة"، ترفض الغنية صاحبة النادي الصحي في البداية تشغيلها، وفيما يشبه التذلل يختتم عبد الستار قوله بجملة" ذنبها ايه المسكينة، هيا لا قالت لجوزها يحششن، ولا قالت لأخوها يخش خلية.. الاتنين قضوا عليها يا نادية هانم، ومحتاجة لإيد رحيمة تاخد بإيدها".

تقبل السيدة المحسنة تشغيلها لمجرد أنها تفكرها بأيام حلوة (تقصد بداياتها من أسفل السلم كعاهرة كما نتعرف لاحقا).

تنجح حنان في العمل بالنادي الصحي، تبدو دؤوبة وفرحة ومتطلعة لمعرفة عالمها الجديد، ورغم تحذير سيدة الأعمال لها بألا تعيش أوهام التطلع الطبقي (عندما تراها ذاهلة أمام مدرب الأيروبكس) إلا أن "الغزال" يستمر في رقصته البسيطة، فأحلامه كما تقول حنان لاحقا "كان نفسي أروح السيما والملاهي وأتفرج على السيرك، واللي نفسي فيه أوي أركب مركب، وساعات أمشي أبص على الأرض، حاجة عبيطة، يمكن الاقي خاتم سيلمان ولا حاجة"، في نفس المشهد ينزل مدرب الإيروبكس على الأرض ممثلا دور الجني ويطلب منها أن تأمره بأحد أحلامها، فتتمنى أكل الآيس كريم فيصحبها لأحد محلات الأيس كريم ويمشيان على النيل ويتسوقان من المولات.

في "إمبابة" يكتئب "ريشة الطبال"، ويجد الحل في الانتماء للجماعة، يذهب للمسجد ليقابل الشيخ الفولي أمير الجماعة، وفي مشهد كوميدي

يسأل الشيخ: طالب مساعدتك ورضاك، يرد الشيخ: الحديث معي يكون داخل المسجد، يقول ريشة: وماله ياسيدنا الشيخ، أدخل الجامع ، فيرد الشيخ: دخولك المسجد ليس سهلاً، يصعد ريشة أول سلالم المسجد مردداً: البركة فيك، يرد الشيخ: أولاً تتطهر، فيرد: بسيطة، يكمل الشيخ: وتتوب ، فيصعد ريشة درجة قائلا: في نيتي من زمان، ويكمل الشيخ شروطه: وتترك لحيتك على حالها، فيرد ريشة: أسهل من كدة مفيش، فيقول الشيخ: وتعرف الطريق إلى الله بحق ، فيصل ريشة لأعلى نقطة قائلاً: دي النعمة اللي كان نفسي فيها من زمان، فيرد الشيخ: بعد كده يسمح لك بدخول المسجد ونسمع لك، ويتركه بعد أن أملى شروطه، طبعاً المشهد بمجمله كاريكاتوري لأبعد حد، فلا يمكن أن تتقبل الجماعات "طبّالاً" لمجرد أنه وافق على هذه الشروط، من هذه اللحظة تتحرك شخصية "ريشة" بغرض الثأر من الجميع ، من البلطجي الذي أهانه، من الحي الذي وقف يتفرج عليه، وعبر لحيته يستطيع أيضاً الزواج بحنان فأخوها عضو في التنظيم، ويدخل "ريشة" عزلة التحول بالنوم على النيل أعلى الكباري وصيد السمك وشيه في الهواء الطلق فيما لحيته تنمو، في مشهد لاحق يجلس بالجماعة بعد الصلاة في جلسة تقديم أخري لمصوغات قبوله فيقول: إتهانت وكرامتي إتداس عليها، يرد عليه الشيخ الفولي: كرامتك، وهيا كانت لك كرامة أصلاً، يقول ريشة متوسلاً: مفيش حد غيركم يردلي اعتباري وخصوصاً إني بقيت واحد منكم، يسأله الشيخ: عن قناعة؟ فيرد: عن قناعة، فيسأل شيخ آخر متشككا: ولا لتحقيق مصلحة، من أدرانا. فيرد ريشة دي حاجة في القلب مقدرش أكشف عنها، ولا حد يقدر، فيشترط الشيخ قائلا: إذا كنت صادق في اللي بتقولوه فإثبت جدارتك، يسأله ريشة: إزاي يعني؟ فيجيب الشيخ: الآن تسمع منا، حارب الفسوق والفجور، واللي علينا إننا نساعدك وندعمك في هذا الأمر.

الحوار السابق يدل على مدى إنتهازية الطبّال والجماعة معا، هم بالطبع متشككون في نواياه لكنهم في حاجة إلى يد طولى لتنفيذ "أسلمة" المجتمع ، هكذا "يشيطن" السيناريو كلا الطرفين قبل أن يكمل لاحقاً بدمج حركة الجماعة وتجنيدها لـ "ريشة" في إطار أوسع ، حين يقابل الشيخ الفولي قيادة مهندمة لا ترتدي الجلاليب البيضاء بل تجلس في مكان فاخر ولا تترك المسبحة، تتحدث تلك القيادة (التي يحاول من خلالها السيناريو الإيحاء بالجانب المدني السلمي للحركة الإسلامية) ببرغماتية شديدة قائلة: "خلاص يبقى ينفذ كل طلباتكم، خصوصا الصعبة والمثيرة للاستنكار، وإن اتقتل بواسطة الحكومة أو إتقبض عليه مش حنخسر واحد مننا، إحنا نكسب بيه قد ما يكسب مننا ألف مرة على الأقل، ولو أظهر جدارة مفيش مانع أنه يبقى أمير في الظاهر، وأنا متأكد أنه حيثبت جدارة" (فيما الكاميرا تركز على المسبحة).

وبعيداً عن التهمة الجاهزة بالدفاع عن الجماعات المتطرفة تبدو "شيطنة" تلك الجماعات أو وراثتها لكلاشيه الأشرار في السينما المصرية منمطاً للغاية، فالمعالجة التي تصفهم فقط بالغلظة والاستبداد والتآمرية تستمر في معالجة وحيد حامد، دون حتى أن يملك الجرأة على تحليل منابت هذه الغلظة، فانفلات القيم وغياب أبسط حقوق الحياة في البيئات العشوائية أنتج ما يمكن تسميته بالتسليم القدري لسلطة الغاب، الغاب هنا قد يقوم به بلطجي على شاكلة "عاطف" الهجّام، أو يملئ غيابه متحدثون بإسم الدين، الجهل والفقر والتهميش لا يظهر في إمبابة وحيد حامد، لا يظهر كيف عوض الناس غياب القانون والخدمات بأشكال طبيعية نقوصية من التكوين الإجتماعي كالمراكز الطبية والتعليمية التي تشرف عليها الجماعات الإسلامية، لا يدين "حامد" النظام المنتج لبيئة الإرهاب، بل هو يدافع عن المعالجة الأمنية للأمر، ففي المشهد الإفتتاحي تصل قوات الشرطة لتفسد فرحة الفقراء بأفراحهم، لمجرد

ضبط متعاطي الحشيش، وعندما يسأل عبده الضابط إن كان سيفسد فرحة الأغنياء لو تعاطوا المخدرات في فندق خمس نجوم؟ يجيب الضابط بشرف: "إحنا لو سيبنا تطبيق القانون للخواطر مش حنخلص، وأوعدك لو وقع تحت إيدي فرح من اللي بتقول عليهم دول حنفذ القانون". طبعا سؤال "عبده" التخيلي نعرف جميعاً إجابته الحقيقية، فالقانون المطبق في المناطق الشعبية هو تدخل الدولة في الحدود الدنيا في حيوات هذه الكائنات المأفونة، اللهم إلا فيما يخل بصورة النظام عن نفسه.

في مشهد لاحق، وبعد أن يبلِّغ الأهالي عن واقعة حرق "جماعة ريشة" لنادي الفيديو وإعلانهم تطبيق أحكام الشريعة الإسلامية في الحي، تأتي الشرطة ويتهم حامد في مشهد ذكي الناس بالسلبية والتستر على الجماعة خوفاً أو تعاطفاً. هنا تصل إدانة حامد لسلوك أهالي المناطق الشعبية، فها هي الشرطة قد أتت وحمى العشوائيون بلطجيتهم الجدد وهو يتنافى مع واقع ما حدث في منطقة إمبابة، فلم تتحرك قوى الأمن لإسقاط دولة "الشيخ جابر" نتيجة عشرات البلاغات التي حركها المواطنون، ولكن بعد نشر تحقيق عنه في إحدى الصحف الأميركية فيما يشبه فضيحة دولية للنظام[13].

ويلخص حامد واقع المناطق العشوائية على لسان "عبده"، في حوار له مع سيدة الأعمال "نادية" التي تسأله لماذا لا يوفر رجال الحي حماية لحنان، يقول: "هوا الفقر خلى لحد هيبة، إحنا كلنا في الحتة زي حمير العربجية، بتجر اللي متقدرش عليه وتشيل اللي يقطم الضهر، الفقر كسرنا، عشان كدة الهلافيت والهجامين وبتوع الأونطة اتنططوا علينا، ركبونا ياست،

(13) المرجع السابق نفسه.

يامدام أنتوا بتشفونا واحنا بنخدمكم، ولازم نضحك واحنا بنخدمكم عشان ما تزعلوش مننا، إنما لو جيتوا شفتونا في العشوائيات بتاعتنا مش حتصدقوا، إحنا بلد تانية غير بلدكم".

في عمله الخامس يواجه خالد يوسف بفيلمه "حين ميسرة" (2007) حملة صحفية تتهمه بتشويه سمعة مصر، فهو يقدم جرعة عنيفة مما اعتبره "واقعية العشوائيات"، جنس ومخدرات وتطرف على خلفية أحداث حرب الخليج الأولى والثانية، كما تنعكس على منطقة عشوائية تسعينية، عائلة يعيش ابنها الأكبر في العراق وتنتظره أمه معولة عليه لإخراجها وإخراج عائلتها من الفقر، ابنها الآخر هو بطل الفيلم (عادل حشيشة) الميكانيكي الذي يجرب حظوظه في الخروج من مأزق فقره وبطالته، يعمل "حشيشة" بائعا للمخدرات فبلطجياً ومرشداً للمباحث بعد خروجه من السجن، يلفق له الضابط المسؤول عن المنطقة قضية على رغم تعاونه مع الشرطة، يجري تعريف أهمية المنطقة العشوائية على لسان قيادة أمنية كبيرة في إجتماع بالضباط فيقول: "الأحياء العشوائية دي زي غيطان القصب في الصعيد اللي بيستخبوا فيها المجرمين، عشان تقبض عليهم لازم تشيل القصب، دا يعني نزيل المنطقة بالكامل عشان نوصل للعيال دول، وطبعا دا مستحيل في الوقت الحالي، أحسن حل أننا نلاقي مرشدين من المنطقة العشوائية يكونوا عارفين ناسها ومداخلها ومخارجها، ودا الخيط الوحيد اللي يوصلنا للعيال دي".

بين مطرقة "مرشد للأمن" وسندان "العمل مع الجماعة المتطرفة تدور مقامرة عادل شيحة الذي ينصب في النهاية كمين لقوات الأمن بالمشاركة مع المتطرفين، ولا تجد قوات الأمن أمام خسائرها الكبيرة إلا "إزالة غيطان القصب" أي إزالة الحي بالكامل فيما يهرب "حشيشة" والإسلاميون من الحي.

الجماعات المتطرفة هي نموذج للخلايا العنقودية المنفصلة التي تعمل بتكليفات عبر الانترنت، أمير الجماعة هو "أمين" سائق التاكسي في الحي، لا يكشف السيناريو عنه إلا في الجزء الثاني من الفيلم، لايحمل أي علامة مميزة لا في الملبس أو في الشكل، معظم عناصر مجموعته كانت إما أشقياء سابقين أو صبيان لتجار المخدرات أو قادمين من خارج الحي، على عكس معالجة وحيد حامد التي تفصل بين الجسد الإجتماعي لأهالي العشوائيات والجماعات المتطرفة، نجد المتطرفين هنا من أبناء الحي الذين يملئون المقاهي ويعانون البطالة دون إعلان عن هويتهم الحقيقية، يخرجون من مرحلة "الاستضعاف" إلى "التمكين" بكمينهم الذي ينصبونه بمساعدة "حشيشة" ويدفعون لحشيشة مقابل خدماته أموال مزورة، خروجهم أثناء إزالة الحي بين الأهالي ينبئ بإنتقالهم لأماكن أخرى دون مواجهة حقيقية مع الأمن الأكثر عدة وتجهيزاً، ورغم السرية التي يعملون بها إلا أنهم مرصودون فيما عدا زعيمهم السري (أمين).

الفيلم يقدم رؤية جريئة لكيفية قهر واعتقال أهالي المشتبه فيهم في قضايا إرهاب، يجري تعذيب كل أسرة "حشيشة" بعد ورود معلومات عن أن غائبهم "رضا" تحول لمتطرف في العراق، يلفت الفيلم في مشهد دال تعاون أجهزة الأمن المصرية بمنتهى الجدية مع اي تقارير قادمة حول الإرهاب من أميركا، وفي أقبية أمن الدولة تتعرض نساء العائلة لهتك العرض أمام رجالها المصعوقين بالكهرباء، هكذا ينتقم "حشيشة" من الأمن والجماعات سوياً ويهرب في النهاية من الفقر والإرهاب والدولة في قطار متجه إلى الإسكندرية.

إرهاب "كباريه" الذي نستحقه جميعاً

يأتي تعليق الأنباء في نهاية فيلم "كباريه" لسامح عبد العزيز (2008) ليشير إلى حادث التفجير الإرهابي كحادث تماسّ كهربي أودى بحياة ما يزيد عن 160 شخصاً كاستعارة كبرى، استعارة تلامس السخرية العنيفة من توصيف النظام لأي كارثة بأنها نتاج ظروف القدر الكهربائية، الفيلم ذو الجرعة الأخلاقية العظمى والمنتج في عام 2008 بحشد من النجوم يدور في فضاء ملهى ليلي خلال يوم طويل، ومن المشاهد الافتتاحية يقدم العمل الخلية الإرهابية وهي تعد صباحاً الاستشهادي، في بناء يبدو قريب الشبه من الأماكن الموازية في فيلم الفلسطيني هاني أبو سعدة "الجنة الآن"، أقبية بيضاء وشيخ غير ملتح يقود عملية التهيئة النفسية للاستشهادي قائلا: "أنا عارف أن المهمة صعبةً، لكن أنا بكلم مسلم مثقف وخريج جامعة، سيحول طاقته لخدمة دينه وبلده، الكباريه اللي انته رايحه دا مكان موبوء ولازم تنجح". هي المرة الأولى التي يقرن فيها خطاب الدين بـ"البلد" كما هو واضح في حديث الشيخ، يقوم "الإخوة" بتغسيل الاستشهادي بحسب السنة (في سرقة واضحة لنفس المشهد من فيلم أبو سعدة) وعندما يبدي الشاب تبرماً من دخول هذا المكان الموبوء (وكأنه ذاهب للسهر فيه لا لتفجيره). يرد عليه الشيخ مرددا: "الغاية تبرر الوسيلة يا ولدي، كن حذرا وتعامل مع المكان على أنك زبون عتيق، وتذكر الحرب خدعة"، هذه المباشرة الفجة في تقديم المجموعة الإرهابية تشحن الأجواء النفسية بعدم التعاطف مع من قدمهم الفيلم كبرغماتيين عصابيين، ويدور الفيلم قبل ذلك وبعده في تقديم الخطوط الدرامية للشخصيات التي تجتمع في الكباريه، خطوط تبرز أخلاقيات الفضاء الدلالي للكباريه، دعارة، رشاوى، خيانات، إبتزاز، بلطجة يدير خيوطها جميعا صاحب الملهى "الحاج فؤاد" الذي يستعد للسفر لتأدية العمرة ويشرب

اللبن ويستمع من خلف زجاج مكتبه لتواشيح الشيخ سيد النقشبندي، وعبر ليلة طويلة نتعرف فيها على الخطوط الدرامية المتوازية لأكثر من حكاية، يدخل الإرهابي "شعلان" (فتحي عبد الوهاب) إلى الكباريه بحزامه الناسف، وكي يندمج في عالمه يضطر لشرب البيرة للمرة الأولى، يحاول تفجير البار في ساعة الذروة فيكتشف تعطل الحزام الناسف، يصل إلى السكر البين فيساعده الجارسون (علام) المتدين الذي يصلي في كواليس البار، يندهش الارهابي، وعبر حوار عن "البركة" في الحياة يقنع (علام) بترك الكباريه، خارج البار تنتظره المجموعة الأقرب لعصابة يتحدث أفرادها بسوقية مبتذلة (أحدهم يقول "يالا بينا نكت" كناية عن الهرب)، ترسل الجماعة إنتحارياً آخر (إسماعيل) بحزام ناسف، يبدو بانفعاله الزائد أقرب للمعتوه، يتصل الإرهابي الأول بقائد التنظيم وهو يصرخ: "الغي العملية أبوس أيديك، الحوار بيجيب نتيجة يامولانا"، يدخل إسماعيل البار وفيما يتشبث به شعلان لثنيه عن المهمة ينفجر الكباريه، لاينجو من التفجير إلا علاّم التائب الذي خرج من الكباريه، لتنتصر الأخلاق وتحل لعنة الخراب والقتل على الجميع !

خاتمة

الخطاب السينمائي بمجمله هو تعبير عن حساسية "نخب" بعينها لمشكلات الواقع ، لذا لا يبدو غريباً في هذا السياق أن تتحول تلك "الحساسية" داخل الإطار الفكري الراسخ حول الإرهاب من حيث أسبابه ودوافعه، وليس من الغريب أيضاً أن ينمو هذا الوعي وفقاً لعوامل الحذف والإضافة التي تعتري "الوعي الجمعي للمجتمع نفسه"، بعض مبدعي أعمال الإرهاب آمنوا بأنهم جزء من المواجهة الفكرية للمأزق السياسي والأمني، ووحيد حامد نموذجاً يقول: "أي قضية تهدد أمن المجتمع فلا بد أن يتجه إليها الأدب والفن والفكر والإعلام، وبدون شك أن قضية الإرهاب تسبب ضرراً بالغاً للمواطن وللمجتمع وللدين نفسه، الدين الإسلامي دين يسر، دين سماحة، دين تعاون، دين محبة، كون أن يخرج عليه نفر من أبنائه بعقائد غليظة فيها تشدد وفيها تشنج وتدعو إلى العنف وإلى قتل الآخرين وإلى إلحاق الضرر بالاقتصاد وتخريب الفكر والعقل، لا بد أن تجد من يواجه هذا التيار الظلامي. فأنا واحد من الناس ما عملتش حاجة أكثر من أني أنا أقوم بما يحتمه عليّ الواجب في عملية التنوير، أن تبسط الأمور لمن لا يعلم وخصوصاً أنهم همّ اتجهوا إلى أصحاب العقول البسيطة اللي هم ثقافتهم تكون محدودة أو ثقافتهم سمعية أو ما عندهمش قدرة أو وقت أو أنه هو يبحث في حقيقة الدين وأصول الدين والفقه السليم والفقه الصحيح، كان لا بد أنه نحن ننقي أفكار الناس من الأشياء التي هي دخيلة عليهم ولا تمت للدين الإسلامي بصلة"[14].

---

(14) مرجع سابق على هذا الرابط:
http://www.alarabiya.net/programs/2007/12/30/43581.html

هذا الإحساس بالمسؤولية "التنويرية" الذي لا يفصل بين الموقف السياسي وأدوات الإبداع الممكنة متزامناً مع تبني وجهة نظر وحيدة، جعل من أفلام وحيد حامد وغيره "رسالة" سياسية تعلي من الشأن "الجبهوي" على حساب الشأن "الفني"، فورثت تلك الأعمال تنميطاً ركيكاً كان مسؤولاً عنه بالأساس خيالات الكتابة الصحفية، ولا يعلي من الشأن البحثي الذي هو جدير بقضية مركبة كالإرهاب.

محركات المسؤولية هي الإحساس بالوطنية، وعند ترجمة ذلك الإحساس بطريقة فنية تسقط في إطار المباشرة والفجاجة كما في حالة لينين الرملي في "الإرهابي"، ووحيد حامد نفسه في "عمارة يعقوبيان"، وتتقلب تلك الروح الوطنية بين متناقضات لا فكاك منها، فالإرهاب "مؤامرة خارجية" "أميركية أو إسرائيلية" كما في "الإرهاب" لنادر جلال أو "مافيا" لشريف عرفة" و"أمير الظلام" لرامي إمام، أو هو نتاج صور مبسطة ومبتسرة عن الفقر والفقراء ومناطقهم العشوائية كما في "دم الغزال" لمحمد ياسين و"حين ميسرة" لخالد يوسف، فهل من علاقة طردية بين إفتقاد تلك الأعمال "للمرجعية البحثية" والعمق الفني وبين إصرارها على ترميز مباشر يعكس فقرا في خيال منتج الفكرة ومستقبله؟ وإلا كيف نفسر نجاح الأعمال التلفزيونية التي تعاملت مع الإرهاب أكثر من نجاح السينما، ولدينا في هذا السياق مسلسلي "ليالي الحلمية" و"العائلة" لإسماعيل عبد الحافظ المنتجان زمن الثمانينيات، حيث قدما في روائية تحليلية عميقة علاقة الإرهاب بالتاريخ السياسي وروافده المجتمعية، أم أن الجانب التربوي للعمل التلفزيوني المبني على مساحة درامية واسعة (حلقات متعددة) كان الانسب لتحليل ظاهرة الإرهاب؟

المدهش أن التأويلات السياسية والتاريخية لظاهرة الإرهاب والعنف الإسلامي مطروحة منذ بدء صعود الظاهرة في بداية الثمانينات، الخلاف

حول نظرية الصحفي الفرنسي ميشيل كيبيل والتحليلات المعمقة حول تباينات البرامج الفكرية للجماعات الإرهابية كانت مطروحة للجميع ، هناك فروقات بين تنظيمات "الجهاد" و"الجماعة الإسلامية" و"التكفير والهجرة" و"الناجون من النار" و"الشوقيون" و"طلائع الفتح" مطروحة في النقاش الفكري منذ بداية المواجهة، ورغم ذلك لم ينعكس أي من تلك الفروقات في معالجات أفلام الإرهاب ، بقيت تلك التمايزات الضخمة حكراً على المنظرين السياسيين والأمنيين دون أن تتخلل بجدية بنية الصورة السينمائية.

لايمكن أيضاً الفصل بين ما واجه السينما المصرية من صعوبات إنتاجية أوائل التسعينات وبين ما أعترى أفلام الإرهاب من حس تجاري مبتذل يلعب على المضمون والمربح من الأفكار الساذجة، وحتى لو ارتبطت بعض تلك الأعمال بسياق أفكار المواجهة كما عبر عنها عادل إمام واقعياً برفضه للإرهاب ورحيله لأسيوط أوائل التسعينيات لعرض مسرحيته في معاقل الإرهاب ، فقد خرجت تلك الأعمال في صور فنية مهزوة ومشكك في جدواها إما لأن رافعة الوعي قاصرة وإما لأن تبسيطها المخل لأشرار وطيبين سطح قدر الإمكان من تأثيرها.

وحتى في اللحظة التي استعادت فيها السينما اتزانها التسويقي في نهاية التسعينات، كان لسيطرة أفلام المضحكين الجدد (شباب الكوميديا الجدد) صدارة المشهد الجماهيري، بل وعادت أفلام "الإرهاب" للركون على تيمة "أفلام الحركة والإثارة"، بعيداً عن دقة الموقف السياسي أو القراءة الحيادية لوقائع الإرهاب.

يظهر أول فيلم يتحدث عن الخلفية الاجتماعية السياسية للإرهاب (دم الغزال) متأخراً نحو 12 عاما، كانت المعركة قد انتهت عملياً وواقعياً فلم تسجل عمليات إرهاب كبيرة (بالمعنى الثمانيني وبداية التسعينات) وانتهت المواجهة الأمنية بمرحلة المراجعات الفكرية لمعتقلي الجهاد والجماعة الإسلامية إلى استتابة الدولة والنظام السياسي، أصبح الإرهاب هماً كونياً.

ورغم الحرب الحقيقية التي دارت منذ بداية التسعينات في الصعيد بين الدولة وتلك الجماعات، ورغم أن أعمال الإرهاب فى العاصمة كانت على خلفية الانتقام مما يحدث في مجاهل الصعيد، إلا أن ما حدث في الصعيد من مواجهات لم يتم مع التعامل سينمائياً إلا في أضيق الحدود، السينما هنا هي ابنة معركة المدينة المركزية مع أشباح باقي الوطن، لم يعالج فيلم واحد أياً من تلك الذكريات المرعبة لما عاشه الصعيد، وحتى عندما اعترفت السينما بفشل المواجهة الأمنية فقط جاء ذلك متأخرا (عمارة يعقوبيان، دم الغزال، حين ميسرة)، وعلى شكل تطهر الدولة المتأخر من خطاياها التاريخية.

الارتباك بين "نصح" الدولة و"تنويرها" وانتقادها صاغ بعضاً من الرؤى، فهكذا ظهرت المعالجة الأولى لوحيد حامد في "الإرهاب والكباب"، وهكذا تنمذج مفهوم "ترشيد الدولة" في معالجة يوسف شاهين في "المصير"، لكن تبقي حقيقة (واقع) ما فعله الإرهاب وما فُعل باسم الإرهاب من الطرفين (الدولة، الجماعات الإرهابية) سراً لا يعرفه إلا معتقلو الجماعات بالسجون وفي ملفات جهاز أمن الدولة المصري.

ثبت المراجع

1. قاسم، محمود. موسوعة الأفلام الروائية في مصر والعالم العربي (جزءان). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
2. أبو شادي، علي. وقائع السينما المصرية 1895-2002 .القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2004.
3. أبو شادي، علي. السينما والسياسة. القاهرة: دار شرقيات، 1998.
4. علي، محمود. السينما والرقابة في مصر. القاهر ة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004.
5. شرف الدين، درية. السياسة والسينما في مصر 1961-1981.القاهرة: دار الشروق، 1991.
6. عصفور، جابر. مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب المعاصر. القاهرة: مكتبة الأسرة، 2003.

الإرهاب

قبل 11 سبتمبر وبعده

سباق بين الواقع والسينما

ريما المسمار

تنطلق هذه الدراسة من قراءة موجزة للعلاقة التاريخية بين هوليوود والأزمات السياسية البارزة التي شهدها التاريخ الحديث للولايات المتحدة الأميركية، وتتوقف عند قراءة تشريحية لفيلم "الحصار" The Siege (إخراج إدوارد زويك، 1998) لملاحظة مدى انسجامه مع مصطلح الحرب على الإرهاب، على الرغم من أن تاريخ إنتاجه سابق لتلك الحرب ولشرارتها-أي هجمات 11 سبتمبر- ومن ثم تقدم قراءة لمرحلة الرئيس الأميركي جورج دبليو بوش سينمائياً وتصطفي شريط أوليفر ستون "مركز التجارة العالمي" World Trade Center -2006 كشاهد على كيفية تأثير معايير هوليوود على استعادة حدث واقعي.

ظهر مصطلح "الحرب على الإرهاب" للمرة الأولى في الصحافة الغربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (نيويورك تايمز، 1881) للتدليل على محاولات الحكومات الأوروبية والأميركية وضع حد لهجوم "الفوضويين" على القادة والمسؤولين. ويسجّل التاريخ الجملة الشهيرة التي أطلقتها الماركسية فيرا زاسوليتش بعيد اطلاقها النار في العام 1878 على قائد شرطة روسي اشتهر بتعذيب المتهمين: "أنا إرهابية، لست قاتلة"

عاد المصطلح نفسه إلى التداول في نهاية الأربعينات من القرن الماضي، حيث استُخدم لوصف الجهود المبذولة من قبل الحكومة الاستعمارية البريطانية لإنهاء موجة من الهجمات، قادها يهود صهاينة في عهد الإنتداب البريطاني لفلسطين.

وفي الثمانينات من القرن الماضي، أطلق الرئيس الأميركي حينذاك، رونالد ريغان، توصيف "الحرب على الإرهاب" على حملاته ضد ليبيا

ونيكاراغوا، قبل أن يعاود مواطنه الرئيس جورج دبليو بوش، بعد نحو عشرين عاماً، تكريس المصطلح وتوسيع دلالاته وتعميق ضبابيته منذ هجمات 11 سبتمبر / أيلول 2001.

رسمياً، أطلق بوش المصطلح يوم 20/ 9/ 2001 خلال جلسة متلفزة للكونغرس الأميركي، خاطبه خلالها قائلاً: "حربنا على الإرهاب تبدأ مع القاعدة، لكنها لا تنتهي هناك. وهي لن تنتهي إلاّ حين العثور على كل جماعة إرهابية قادرة على الوصول إلى العالم، ووضع حد لها وهزيمتها".

قبل لحظة الإعلان الرسمي تلك بأربعة أيام، وفي واقعة باتت متداولة ومؤكدة، ردد الرئيس الأميركي في تصريح غير رسمي لحظة ترجله من طائرة الرئاسة المروحية: "هذه الحملة الصليبية، هذه الحرب على الإرهاب ستستغرق بعض الوقت". لاحقاً، اعتذر بوش عن تعبير "الحملة الصليبية" ولم يعاود استخدامه، ولكنه، أي التعبير، ظل ماثلاً في عمق الوعيين الأميركي والعربي، ولم تسهم الأحداث اللاحقة وتداعياتها في التخفيف من وطأة إحساس "الضحية" عند الطرفين.

في خطاب تنصيبه الذي ألقاه يوم 20 كانون الثاني / يناير 2009، لاحظ المتابعون أن الرئيس الأميركي باراك أوباما، نأى بنفسه عن استخدام مصطلح "الحرب على الإرهاب" كما يظهر من قوله: "أمتنا في حرب ضد شبكة بعيدة المدى من العنف والكراهية"، مكرساً تلك الاستراتيجية رسمياً في شهر مارس / آذار 2009، حين قامت وزارة الدفاع الأميركية باستبدال وصف عملياتها الداخلية والخارجية التي تصب في خانة الحرب على الإرهاب بتوصيف أكثر دبلوماسية هو: "عملية الطوارىء الخارجية" (Overseas Contingency Operation)، وعممت استخدامه على موظفي البنتاغون.

يفترض هذا الايجاز التاريخي لبروز مصطلح "الحرب على الإرهاب" وتبدل استخداماته قدرة ما على قياس تأثيره في المجتمعات ووعي الشعوب. ولعل الحقل الأبرز الذي تتم من خلاله تلك الملاحظات، لاسيما في العصر الحالي، وتحديداً منذ هجمات 11 سبتمبر، هو وسائط الإعلام بوصفها قناة التواصل التي تتيح تحول الخطاب العام مادة قابلة للاستهلاك في شكل صور وحكايات. وذلك ليس بعيداً من اعتبار "الثقافة طرفاً فعالاً في بناء الرؤية التي تمنح السياسة مشروعية في لحظة تاريخية محددة"[1]. ليس ذلك من قبيل اعتبار الثقافة متواطئة مع مشروع الدولة، فتلك مسألة محكومة بنوعية النتاج الثقافي ومبدعه كما بالبلد المعني وسياساته. إلا أن التوصيف يحتمل الكثير من الدقة إذا كانت "الثقافة" التي نتحدث عنها هي هوليوود، ولكن مرة أخرى من دون الوقوع في التعميم.

وبعيداً عن الخوض في تاريخ هوليوود، وعلاقة هذه الصناعة السينمائية العملاقة بالأزمات والمحن السياسية التي من شأنها الكشف عن حقائق غير قابلة للشك في ما يخص مسألة "التواطؤ" المعلن في معظم الأحيان، يسهل القول إن هوليوود كانت سباقة إلى تبني مصطلح "الحرب على الإرهاب" بعيد هجمات 11 سبتمبر، وذلك بالطبع بعد الإعلام المتلفز الذي، نتيجة لطبيعته الحدثية والآنية، لعب دور المحفّز الأول للسياسة الجديدة. إلا أن علاقة هوليوود بالحرب على الإرهاب علاقة متعددة الأطراف، تحملنا على طرح الأسئلة وسوق الملاحظات ومساءلة الأهداف.

(1) ماكاليستر ميلاني، "لقاءات ملحمة:الثقافة، الإعلام ومصالح الولايات المتحدة الأميركية في الشرق الأوسط 1945-2000" (بيركلي: مطبوعات جامعة كاليفورنيا، 2001)، 6.

هل صحيح أن هوليوود "شنّت" الحرب على الإرهاب فقط بعد 11 سبتمبر؟ ماذا عن الأفلام التي سبقت ذلك التاريخ وقدّمت سيناريوات تفوق هجمات 11 سبتمبر خيالاً ورعباً؟ ألم تسبق حربها تلك سياسة أخرى عُرفت بـ "مكافحة الإرهاب" (Counterterrorism)؟ وهل يصح القول أن تلك المحاولات السينمائية التي سبقت 11 سبتمبر إنما كانت تصب في خانة تنمية وعي الجمهور تجاه خطر الإرهاب المحدق؟ وبهذا المعنى، هل كانت تلك الأفلام وسواها من التي تلت الثلاثاء الأسود معبّرة بحق عن واقع الإرهاب؟ وأبعد من ذلك، أي هدف تصيبه أفلام "الحرب على الإرهاب"؟ هل هي مجرد تسليع للهلع المتفشي؟ ام دعاية للسياسة الأمنية؟

هوليوود-واشنطن: تاريخ عشق

"دائماً كانت هوليوود وواشنطن شريكتي سرير واحد، ومع التهديد الذي تحمله الحرب على الإرهاب للأمن القومي الأميركي، قد نشهد وصول هذه العلاقة إلى درجة الغليان". ستيف اوهايغن[2].

اتسع النقاش حول الأفلام السياسية منذ هجمات 11 سبتمبر 2001 متخذاً منحىً أعمق بعد شن أميركا حربها على العراق في العام 2003، لاسيما مع خروج عدد غير قليل من الأفلام الوثائقية والروائية والمسلسلات التلفزيونية ذات الميل إلى موضوعات سياسية. غنيٌّ عن القول أن مايكل مور أشعل الشرارة، شرارة النقاش، بفيلمه «فهرنهايت 9/ 11 Fahrenheit 9/ 11» (2004)، مطلقاً العنان لأفلام أخرى وثائقية لتجد فرصة عرضها على

---

(2) ناقد سينمائي في مجلة «إمباير» السينمائية البريطانية.

جمهور عريض، استفاق فجأة على حقيقة أن للسياسة دهاليز خفية، وأن الظاهر لا يعكس بالضرورة الباطن.

كان من الطبيعي أن تفرز تلك الموجة من الأفلام -أو الأصح جماهيريتها الواسعة-نظريات وتوقعات من نوع أن المرحلة القادمة ستشهد عودة الأفلام السياسية، ليس على الصعيد الوثائقي فقط، بل الروائي أيضاً، وقد تسلحت تلك النظريات بحقائق عملية، إذ رافقت موجة الأفلام الوثائقية السياسية أخرى روائية، ربما لم تصل إرهاصاتها بالقوة الكافية إلى الجمهور العالمي. فالسلسلة التلفزيونية "المنتزه الغربي" South Park (تراي باركر ومات ستون، 1997-2009) وفيلم "فريق أميركا" Team America (تراي باركر، 2004) سخرت من حرب أميركا على الإرهاب عبر فريق ممثلين من الدمى. وأبصرت أفلام أخرى النور خلال السنوات الخمس الأخيرة، تناولت بالنقد والتشكيك مفهوم "الحرب على الإرهاب"، وما ينطوي عليه من تشويه للديموقراطية الأميركية، واختراق لحقوق الإنسان مثل "التسليم" Rendition (غافن هود،2007) و"مرشح مانشوريان" The Manchurian Candidate (جوناثان ديمي، 2004). اعتُبرت تلك الأفلام وغيرها جبهة مضادة لا تنضوي تحت لواء العلاقة الحميمة بين هوليوود وواشنطن. بل إن ثمة من يعتقد أن العلاقة بين هوليوود وواشنطن لم تشهد في تاريخها تمرداً بقدر الحاصل اليوم، أو ما يبدو انه حاصل، كما لم تشهد هوليوود تأثيراً مباشراً لواشنطن كما هي الحالة اليوم، في استعادة لتاريخ تلك العلاقة، يمكن الوقوف على حقائق مذهلة.

في العام 1915، وبموجب قرار من المحكمة العليا، سُلبت الأفلام السينمائية الهوليوودية حقها في التعبير الحر، في وقت كانت الاستديوهات

تحت سيطرة شخصيات يهودية متنفذة في مجال الصورة. وخلال العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي، مع صعود الثورة الشيوعية في العالم، وبالتزامن مع الكساد الاقتصادي داخلياً، تبنت هوليوود موقفاً «وطنياً»، مصدرة بياناً عام 1921 ينص على حذف أية مشاهد أو حوارات تسيء إلى الجيش أو البحرية أو أي شخصية ذات صفة رسمية. وحتى أواخر الثلاثينات، لم يكن مألوفاً أو مستحباً أن تظهر شخصية رئيس الجمهورية في الأفلام، خوفاً من الإساءة إلى صورة الدولة.

ومع وصول فرانكلين روزفلت إلى سدة الرئاسة أواخر الثلاثينات وقراره خوض الحرب ضد اليابان وألمانيا، بدا أن الحاجة إلى هوليوود ماسة أكثر من أي وقت مضى لاقناع الناس بضرورة التسلح وإعلان الحرب. ويشير الكاتب هاورد بورنستاين إلى واقعة ينفي أن تكون مجرد صدفة. فقد رفضت المحكمة العليا وقتذاك تشريعاً بتجريد الاستديوات من ملكيتها لدور العرض، بما يُعتقد أنه كان بمثابة رشوة لهوليوود، على أن ترد الجميل بتحويل إنتاجاتها إلى مساعدة الإدارة على الترويج لخططها.

هكذا يحصي الكاتب نحواً من أربعين فيلماً حول الجيش وفخر الخدمة العسكرية في الفترة اللاحقة لعملية "بيرل هاربر"، بينما لا يجد لها أثراً في الفترة السابقة للحادثة. وفي عهد روزفلت كذلك، سُجل إنشاء "مكتب الصور المتحركة" (Bureau of Motion Pictures) وأنيطت به مهمة قراءة السيناريوات وإبداء الرأي والاقتراحات. وكان من بين الأسئلة الأساسية التي يُواجه بها أي سيناريو جديد وقتذاك: "هل سيساعد هذا الفيلم على الفوز بالحرب؟" على الرغم من أن المكتب انحل في غضون سنوات قليلة، إلا أن مهامه انتقلت إلى "مكتب الرقابة" (Office of Censorship)

العام 1943 حيث تحولت الاقتراحات أوامر. هكذا حفلت تلك المرحلة بأفلام تكرس الديموقراطية الأميركية والتنوع الثقافي وأهمية العمل الجماعي وضرورة التضحية من أجل القضية من نوع "جزيرة وايك" Wake Island (جون فارو، 1942) و"وجهة طوكيو" Destination Tokyo (دايفيس دلمر، 1943) و"باتان" Bataan (تاي غارنيت، 1943). كما ظهرت أفلام أكثر مباشرة، حولت العدو شيطاناً، كسلسلة "لماذا نقاتل" Why We Fight (فرانك كابرا وآخرين، 1942-1945) وحتى الرسوم المتحركة الشهيرة "باغز باني" Bugs Bunny التي انتجتها وورنر بروذرز.

بالطبع لم يكن هدف هوليوود أن تكون خاضعة لسياسة الحكم بقدر ما كانت ترى في مجاراتها لها تجارة مربحة جاذبة لأكبر عدد ممكن من الجمهور الذي وصل عدده إلى تسعين مليون متفرجاً في الأسبوع.

ما أن انتهت الحرب العالمية الثانية، حتى بدأت الحرب الباردة، ومن جديد كانت هوليوود مطالَبة بالتأكيد على وطنيتها. ولكن الثمن كان باهظاً هذه المرة، حيث أدرجت أسماء نحو من خمسمئة كاتب وممثل ومنتج على لائحة سوداء بتهمة نشاطهم الشيوعي. في تلك الآونة، شهدت هوليوود أكثر سنواتها فقراً ووهناً، فكان من الطبيعي أن تبحث الصناعة عن مصادر تمويل لتجد ضالتها في الجيش. على أن الأفلام التي استعارت من المؤسسة العسكرية ادواتها وأفادت من تقديماتها يعود تاريخها إلى العشرينات، حيث اشتهر من بينها "أجنحة" Wings (ويليام أ. ولمن، 1927) الحائز أوسكار أفضل فيلم. ومع هذا التحالف الجديد، أصبحت المؤسسة العسكرية فاعلة في هوليوود، وكان على الأخيرة الالتزام بمواقف البنتاغون في الخمسينات

للحصول على التسهيلات بما حوّل هوليوود، مرة ثانية، جزءاً من "الماكينة الدعائية" بحسب الكاتب والصحافي دايفيد روب.

سادت حكايات البطولة الأميركية أفلام تلك المرحلة من دون تلميح إلى العنصرية أو العنف في أفلام مجدت القوات المسلحة، وشددت على خطر الشيوعية: "الأمر الأخير" The Last Command (فرانك لويد، 1955) و"حشد الصقور" A Gathering of Eagles (ديلبرت مان، 1963) وسواهما. بالنسبة إلى الجيش، لم تكن تلك الأفلام تبريراً لنفقات المؤسسة العسكرية فحسب، بل أيضاً دعوة مستمرة إلى التطوع. على الرغم من أن السبعينات وما تلاها من عقود شهدت صعود مخرجين مستقلين وأفلاماً ضد التيار صُنعت بدون مساعدات عسكرية، إلا أن قبضة السياسة على هوليوود لم تلن. أفلام مثل "بيرل هاربر" Pearl Harbor (مايكل باي، 2001) و"مخاطبو الريح" و Windtalkers (جون وو، 2001) و"إنزال الصقر الأسود" Black Hawk Down (ريدلي سكوت، 2001) ليست سوى أمثلة معاصرة. كما شهدت المرحلة اللاحقة لأحداث 11 سبتمبر ظهور أفلام أُنتجت بأموال "وكالة المخابرات المركزية" (CIA) مثل "محصلة المخاوف" The Sum of All Fears (فيل آلدن روبنسن، 2002) و"المجنَّد" The Recruit (روجر دونالدسن، 2003) في خطوة ليست الأولى -إذ سبق لهما التعاون في ما مضى- ولكنها الأكثر مباشرة وتركيزاً حتماً.

وبالنظر إلى علاقة البيت الأبيض بهوليوود خلال العقود الأخيرة، بدا أنها تقتصر على ذائقة رئيس الجمهورية السينمائية -رونالد ريغان أحب «رامبو» Rambo (تيد كوتشيف وسيلفستر ستالون وبيتر ماكدونالد أخرجوا الاجزاء الثلاثة الاولى في الأعوام 1982 و 1985 و 1988 تباعاً) وبيل

كلينتون فضل «جمال أميركي» American Beauty (سام منديس، 1998) وجورج دبليو بوش أعجبه "أوستن باورز" (جاي روتش، 1997)... ودعوة بعض النجوم إلى العشاء.

وباستثناء الحادثة التي سُجلت في عهد كلينتون، المتمثلة بطلبه تأجيل عرض فيلم "الزاوية الحمراء" Red Corner (جون أفنيت، 1997) خوفاً من إثارة قلق الرئيس الصيني قبيل قمة كانت مقررة (نظراً إلى أن الفيلم تناول حكاية حول الجريمة والفساد يتورط فيها مسؤولون صينيون)، لم يحدث تدخل مباشر لرئيس جمهورية في صناعة الأفلام، كالذي قام به جورج بوش في 11 نوفمبر / تشرين الثاني 2001، أي بعد مرور شهرين على أحداث 11 سبتمبر. فقد دعا إلى اجتماع مع رؤساء الشركات الهوليودية، مثّله فيه كارل روف المسمى بـ"رأس بوش المدبر". وعلى الرغم من أن وقائع الاجتماع ظلت غامضة، الا أن ما تسرب منها أكد أنها محاولة توظيف هوليوود في خدمة الخطة السياسية المقبلة. سبق "الرد العملي"، أي الأفلام، رد شفوي مباشر نُسب إلى جاك فالنتي، رئيس مجلس إدارة "جمعية السينما الأميركية" (Motion Picture Association of America)، ونُشر في مجلة "نيو بيرسبيكتفز" الفصلية عام 2002 تحت عنوان "هوليوود والحرب على الإرهاب":

"أحاول منذ سبتمبر الفائت تجنيد الصناعة السينمائية للمساهمة بخيالها الواسع ومهاراتها الاقناعية في دعم الحرب على الإرهاب، ليس فقط في أميركا وإنما في الخارج ايضاً... علينا أن نحضّر الجمهور الأميركي لذلك. لقد تعلمنا من فيتنام عدم الخوض في حرب من دون حشد الشعب وراءنا والحلفاء إلى جانبنا. جهود هوليوود ستصب في خانة دعم تلك الإرادة،

لاسيما أن عواطف 11 سبتمبر ستتلاشى خلال الوقت الذي سيتطلبه القضاء على القاعدة... حسناً، نحن نعرف شيئاً واحداً عن ثقافة اولئك الناس الذين نتعامل معهم. إنهم لايفقهون سوى منطق القوة. التراجع عن مواجهة من قتل عائلتك هو ضعف ورقة. إذا لم نكن مستعدين للثأر لمن ماتوا منا، فإننا لا شيء. هذه اذن حرب لا مكان فيها للتردد. التعاطف كلمة يجب أن تُمحى من قاموسنا في هذه الحرب. الحديث على السلام والغفران في هذا الوقت سيثير موجات من الضحك في تلك الكهوف الأفغانية".

هل لبت هوليوود النداء؟

لا شك في أن الإجابة عن هذا السؤال لم تعد بالسهولة التي كانت عليها من قبل. فالأفلام اليوم باتت تحتاج إلى وقت أطول لتتحول من فكرة إلى فيلم، كما أن طبيعة الحرب اليوم اختلفت، و"العدو" لم يعد واحداً ولا واضحاً على غرار ما اعتُبرت الشيوعية في الخمسينات مثلاً. فضلاً عن أن انتشار الإعلام المتلفز يحتكر الخبر ويستهلكه في غضون دقائق. أضف إلى ذلك أن طبيعة الصناعة السينمائية المعاصرة القائمة على التنافس الشديد والإنفاق الهائل تجعل من المستحيل المجازفة بأفلام فقط لخدمة سياسة الدولة. واذا كان مازال بمقدورنا العثور على أفلام كثيرة تندرج ضمن قائمة الاعمال المروجة للادارة الأميركية وسياساتها وبطولاتها -"دموع الشمس" Tears of the Sun (أنطوان فوكوا، 2003) و"السلم 49" Ladder 49 (جاي راسل، 2004) على سبيل المثال لا الحصر- إلا أن إدراج تلك الأفلام بشكل مباشر تحت خانة خدمة هوليوود لواشنطن ليس بالبساطة عينها التي يمكن أن نصنف بها مثلاً فيلماً مثل "القبعات الخضر" The Green Berets الذي أخرجه جون واين العام 1968. إذ أن تمجيده قرار خوض حرب فيتنام بدرجة عالية، أقلق

الكونغرس وحضه على فتح تحقيق حول ما إذا كانت الاستديوات تقود الأمة نحو أزمة.

على أن ذلك الاستقتال في إبراز النوايا الحسنة لم يكن فقط بدافع من الواجب، بل تضافر الأخير مع ميل الذائقة الجماهيرية إلى ذلك النوع من الأفلام. ولكن قبل أي شيء، ساد وقتذاك مناخ من «البراءة» في النظرة إلى السياسة ومعاني البطولة، أصبح اليوم مفقوداً بفعل الإعلام الذي -على علاته- حول تلك المنطقة من السياسة والصفقات السرية مشاعاً لمن يريد أن يبحث ويرى أبعد.

لا يعني ذلك أن التاريخ السابق لهوليوود لم يشهد محاولات سينمائية متمردة ومستقلة. ففي كل مرحلة برزت محاولات عكس التيار: القيامة الآن "Apocalypse Now" (فرانسيس فورد كوبولا، 1979)، "فوريست غامب" Forrest Gump (روبرت زيميكس، 1994) و"الفصيلة" Platoon (أوليفر ستون، 1986)... كلها أفلام سبحت عكس التيار في تناولها حرب فيتنام، ورُفضت بشكل قاطع من قبل البنتاغون.

ملامح مرحلة

إنه إذن عصر البراءة المفقودة في العلاقة بالصورة. هذا ما قام عليه عدد غير قليل من الأفلام الذي أُنتج بعد 11 سبتمبر. ولكن لأسباب كثيرة، وعلى الرغم من ظهور أفلام مناهضة للسياسة الأميركية الخارجية وأخرى مناهضة لسياساتها الداخلية أيضاً، ثمة ما هو مفقود في السينما في تلك المرحلة المعروفة سياسياً بحكم بوش. كيف يمكن أن نتذكر بعد سنوات من الآن السينما الأميركية التي أثمرها عهد بوش؟

خلال عهد رونالد ريغان، بلغت هوليوود الحضيض بتكريس نفسها لستيفن سبيلبيرغ وسيلفستر ستالوني وايفان رايتمن. وحده الزمن كان كفيلاً بإلقاء نظرة مراجعة على تلك الحقبة، محوّلاً احتفال تلك الأفلام بالفانتازيا والمادية والنوستالجيا صورة مصغرة عن شخصية ريغان والمناخ الثقافي الخادع. أفسح ذلك الحضيض في المجال أمام صعود سينما أميركية مستقلة، تماماً كما كان "الفيلم نوار" الرد على حقبة آيزنهاور، والموجة الأميركية الجديدة الرد على سياسة ريتشارد نيكسون. بالمعنى عينه، دائماً وجد الرئيس الأميركي انعكاساً له في السينما. فبينما كان البطل السينمائي الأميركي الذي ألهمه نيكسون مادة للتراجيديا الساخرة، وذاك الذي أوحى به بيل كلينتون مادة لكوميديا ساخرة حول العلاقات الزوجية، يتمثل بوش على الشاشة في شكل بطل في مواجهة نهاية العالم، يتسبب بها حفنة من الأشرار يقودون الأمة إلى الهلاك. وتلك صورة تكرست بالطبع بعد 11 سبتمبر، ويبدو مستحيلاً افتراض أي شكل أو منحى كانت هوليوود ستسلكه لولا تلك الهجمات الدامية. على أن أوليفر ستون في فيلمه (دبليو W. 2008) يقدم تصوره الخاص، ملمحاً إلى أن إدارة بوش كانت أقرب إلى الأداء المتخيل والاختراع البصري، ولولا دفع 11 سبتمبر، ما كان حكمه ليدوم أكثر من ولاية واحدة، يسقط بعدها في النسيان. ولكن ما حدث أن شخصية الرئيس الأميركي تحولت، بفعل ذلك التاريخ المشؤوم، شخصية متحدث شرس ومقاتل فذ، فيما غرقت أمته في حكايات متشعبة ومتضاربة وخيوط متداخلة حول الإرهاب الذي يتهدد الولايات المتحدة الأميركية، والأشرار المحيقين بها، وأسلحة الدمار الشامل، وغيرها.

في خضم تلك الحبكة التشويقية ذات الرهانات العالمية، كان من الطبيعي أن يبحث المواطن الأميركي عن البطل الخارق والمخلص القدير.

تلقفت هوليوود تلك الرغبات الدفينة والتشوّش الجماهيري بسلسلة طويلة من أفلام الأبطال الخارقين. من "الرجل العنكبوت" Spider-Man (سام رايمي، 2002) إلى "الرجل الوطواط" Batman بجزأيه "الرجل الوطواط يبدأ" Batman Begins (كريستوفر نولن، 2005) و"الفارس المظلم" The Dark Night (كريستوفر نولن، 2008) مروراً بأفلام مثل "هالك" Hulk (آنغ لي، 2003) والأربعة الرائعون" Fantastic Four (تيم ستوري، 2005) والرجل الحديد" Iron Man (جون فافرو، 2008) و"المتهور" Daredevil (مارك ستيفن جونسن، 2003) بأجزائها المتلاحقة، استعادت هوليوود أبطال المجلات المصورة بملامح ما بعد الأزمة: الألم العميق، المأزق الأخلاقي، المواجهة الواقعية مع الشر... ولكن على الرغم من الحماسة التي أشعلتها مواقف بوش في هوليوود، لم يتم النظر إليه كبطل أو نموذج، بخلاف سلفه كلينتون، الذي شهد عهده ظهور أفلام حركة وتشويق عدة، بطلها رئيس الجمهورية الأميركي في شخصية المبادر والموقر والبطل الذي يُعتمد عليه (وان كان ذلك فقط بدافع من صورة كلينتون الموحية بنجم سينمائي في منتصف العمر). فالأفلام التي تناولت بوش بشكل مباشر كانت مسكونة بالكوميديا الساخرة وبحس الاشمئزاز والنقد -"دبليو" W، "مدينة الفضة" Silver City (جون سايلز، 2004)، "مرشح مانشوريان" The Manchurian Candidate، "فريق أميركا: شرطي العالم" Team America: World Police (تراي باركر، 2004) على سبيل المثال. في حين أن الأفلام التي طرقت موضوع الحكومة الأميركية وأجهزة مخابراتها -ثلاثية "هوية بورن" The Bourne Identity (دوغ ليمن، 2002 وبول غرينغراس، 2004 و2007) ، "خرق" Breach (بيلي راي، 2007)، "الراعي الطيب" The Good Shepherd (روبرت دينيرو، 2006)، "إديوكراسي" Idiocracy (مايك جادج، 2006)، "المجنّد" The Recruit، "سيريانا" Syriana (ستيفن غاغان، 2005) وغيرها- اتكأت على سخرية متوقعة.

بالطبع كانت هنالك محاولات جادة لمعالجة موضوعات الحرب على الإرهاب، والإرهاب الاسلامي المتطرف، وجرائم أميركا الحربية، ولكنها لم تلقَ أذناً صاغية. وقد عبر الناقد السينمائي مايكل أتكينسن عن ذلك في إحدى مقالاته النقدية في مجلة "سايت أند ساوند" البريطانية (عدد ديسمبر 2008) بسؤال ذكي ومختصر: إذا استطعنا أن نحتمل (أي الشعب الأميركي) متابعة الحرب على العراق في النشرات المسائية، ولم نأبه لمناقشة "حقنا" في ممارسة التعذيب، فلماذا سنقبل على أفلام تتناول تلك الموضوعات بالتحديد؟

لهذا لا يمكن لأي مؤرخ أو محلل سينمائي في فترة لاحقة أن يعلن فيلماً مثل "منقّح" Redacted (برايم دو بالما، 2007) أو "التسليم" Rendition عنواناً لمرحلة بوش سينمائياً.

وبعيداً من موضوعات الإرهاب والحرب، هناك أفلام قليلة التفتت إلى الداخل ومشكلاته، مثل "تحطّم" Crash (بول هاغيز، 2004) و"21 غراماً" 21 Grams (اليخاندرو غونزاليس ايناريتو، 2003) و"بابل" Babel (اليخاندرو غونزاليس ايناريتو، 2006) و"منزل الرمل والضباب" House of Sand and Fog (فاديم بيريلمن، 2003) و"مايكل كلايتن" Michael Clayton (توني غيلروي، 2007) و"أولاد صغار" Little Children (تود فيلد، 2006) وغيرها التي يمكن أن تشكل محاولات، واعية أو غير واعية، لفهم كيف مكّن هؤلاء (الأغنياء ورجال الأعمال والمؤسسات والمهاجرون والسود والمدمنون...) سياسة بوش من التحكم.

ملامح أخرى قد تكون واضحة لهذه المرحلة سينمائياً، ليس أقلها خروج فيلم يتناول سيرة الرئيس الأميركي، أي جورج دبليو بوش، خلال

توليه الرئاسة، ونقصد به "دبليو" W. لأوليفر ستون وإنجاز فيلم مثل شريط التحريك "وول-إي" Wall-E (أندرو ستانتن، 2008) الذي قد يكون البيان الأبرز عن هذه الحقبة المنذورة للاستهلاك والدمار، فضلاً عن تبوؤ الفيلم الوثائقي مكانة غير مسبوقة، سهّلتها التقنية الرقمية. ولكن من ملامح المرحلة أيضاً الهروب من الواقع لجيل ساخط، فقد الثقة في كل شيء.

الإرهاب بين الصورة والواقع

بحسب المعايير التي أرستها هوليوود في أفلام الكوارث ونهايات العالم والمؤامرات الإرهابية، لم تكن هجمات 11 سبتمبر أكثر من خيال ضحل، لا يرتقي إلى مستوى خيال صنّاع تلك الأفلام. وربما من هنا نشأت الصدمة الكبرى بين أفراد الجمهور العريض، الذي شاهد أحداث الثلاثاء الأسود الدامية على شاشات التلفزيون، حائراً ومشدوهاً إزاء وضع مقلوب حيث الواقع "يقلد" السينما. ولكن هل كانت السينما، الهوليوودية تحديداً، قبل ذلك التاريخ، تعبّر عن واقع الإرهاب؟

في دراسة[3] أجراها جيفري سادو[4]، يقارن الكاتب بين إحصاءات[5] وزارة الخارجية الأميركية الخاصة بالاعمال الإرهابية داخل أميركا وخارجها، وبين الأفلام التي أنتجتها هوليوود حول الإرهاب، ليخلص إلى أن الأخيرة لم تعبّر في أي شكل من الأشكال عن واقع الإرهاب. لإثبات ذلك، يورد سادو مجموعة "الحقائق" المتعلقة بالعمل الإرهابي التي أوجزتها احصائيات وزارة الخارجية الأميركية:

---

(3) سادو، جيفري، «الإرهاب في الممرات، على الطائرات، في دور العرض السينمائي، وداخل أذهان الجمهور»، ورقة قدمت في الاجتماع السنوي لجمعية العلوم السياسية الأميركية، بوسطن ماريوت مكان كوبلي، شيراتون بوسطن وهاينز، مركز المؤتمرات، بوسطن، ماساشوستس 2002/8/28.

(4) أستاذ مشارك في العلوم السياسية بجامعة ولاية لويزيانا في شريفبورت.

(5) نشرها موقع «مؤسسة التراث» الإلكتروني عام 2001.

شركات الأعمال هي هدف العمليات الإرهابية بالدرجة الاولى. بين 1995 و2000، 67% من الأعمال الإرهابية استهدفت شركات الأعمال، في مقابل 7% استهدفت الدبلوماسيين و3،5% مرافق حكومية.

أقل من 2% من العمليات الإرهابية استهدفت مرافق عسكرية.

بين 1995 و2000، تعرضت أميركا اللاتينية للعدد الأكبر من العمليات الإرهابية، ويقدر عددها بـ 729 هجوماً. وشهد العام 2000 النسبة الأعلى بـ 193 هجوماً إرهابياً.

يأتي غرب أوروبا في المرتبة الثانية من حيث التعرض للهجمات الإرهابية مع الإشارة إلى أن عددها انخفض من 272 هجوماً في العام 1995 إلى ثلاثين هجوماً عام 2000.

تشهد آسيا ارتفاعاً في نسبة الهجمات الإرهابية من 16 في العام 1995 إلى 98 عام 2000.

أميركا الشمالية تعرضت لأقل عدد من الهجمات الإرهابية حيث شهدت 15 هجوماً فقط بين 1995 و 2000.

النسبة الأكبر من الوفيات نتيجة الاعمال الإرهابية كانت في آسيا (9،713 وفاة بين 1995 و2000)، تليها أفريقيا ومن ثم الشرق الاوسط، فغرب أوروبا فأميركا الشمالية.

في العام 2000، 86% من العمليات الإرهابية الموجهة ضد أميركا وقعت في أميركا اللاتينية. العمليات الأخرى ضد أميركا نُظمت في آسيا (4.5%)، غرب أوروبا (3.5%)، أفريقيا (3%)، أوراسيا (2%) والشرق الاوسط (1%).

معظم الهجمات الإرهابية (نحو 90%) تمت بواسطة التفجيرات، بينما توزعت نسبة العشرة بالمئة الباقية على الخطف والهجوم المسلح وغيرها.

بناءً على تلك المعطيات الرسمية، يستنتج سادو أن التعبير السينمائي عن واقع ظاهرة الإرهاب يجب أن يستند إلى ما يلي:

تقديم صورة عن الإرهابيين تعالج خلفياتهم ومهاراتهم وإيديولوجياتهم.
التفريق بين أهدافهم: سياسية، دينية، انفصالية...
دراسة مكثفة للبنى التحتية للأعمال الإرهابية ومصادر تمويلها.
التركيز على نشاطاتهم الدنيوية ويومياتهم وعملياتهم الصغيرة.
التركيز على سرديات تقدم عمليات إرهابية تستهدف شركات الأعمال والتقليل من تصوير أفلام حول هجمات إرهابية تستهدف المرافق الحكومية وموظفي الدولة.
معالجة الجزء الأكبر من الأحداث سينمائياً في أميركا اللاتينية، استناداً إلى الواقع والجزء الأصغر منها في أميركا.

وعلى الرغم من استنتاجات سادو البديهية في هذا المجال، وربما التبسيطية في ما يتعلق بنظرته إلى السينما كنقل مباشر للواقع، الا أن ملاحظاته تطلق العنان لرصد واقع حال هوليوود في تناولها الإرهاب. ولعل مطالبته المبطنة تلك بأن تعكس السينما الواقع ما كانت لتلقى اهتماماً لولا أن الموضوع، أي الإرهاب، مفهوم مطاط ومادة مفتوحة على الجدل ورؤية قابلة للتشكل في ألف وجه ووجه، ولولا أن هوليوود، بزعم كثيرين، كما الإعلام، تشكل أداة أساسية في تشكيل وعي "الجماهير" بما يتعلق بالإرهاب ومفاهيمه.

انطلاقاً من تلك المقارنات، يختار الكاتب ثمانية وعشرين فيلماً أميركياً[6] ليبني عليها ملاحظاته، لافتاً إلى أن ميل الأفلام الهوليوودية إلى السرد، ينتج صورة مبسطة عن الصراعات الكبرى، تُختصر بالصراع بين الأخيار والأشرار، وغالباً ما ينحصر ذلك الصراع بين حفنة من الأفراد/

(6) راجع ملحق 1.

الشخصيات. كذلك يلفت الكاتب إلى أن المعالجات السينمائية الهوليوودية عموماً تقوم على القليل من التروي والعمق في معالجة أي موضوع لاسيما الإرهاب. ونضيف نحن أن طبيعة الأفلام الهوليوودية التي تناولت موضوع الإرهاب، انتمت بمعظمها إلى نوع الحركة والمغامرات بما هو نوع جماهيري، باهظ الكلفة، وبالتالي فإنه يتوخى الربح عن طريق الترفيه بالدرجة الأولى. من شأن تلك الأولويات اذن أن تخضع أي واقع أو حقيقة لمفرداتها. هكذا يذهب سادو إلى استنتاج ما يلي في الأفلام الثمانية والعشرين التي اختارها نماذج لدراسته:

بما أن هذه الأفلام أميركية، فإنها تتوجه بالدرجة الأولى إلى الجمهور الأميركي، واضعة المواطن الأميركي في موقع الخطر، وكذلك أميركا، كأمة، لتتمكن الأفلام من مس مشاعر المشاهد الأميركي.
بما أن هوليوود، لأسباب التبسيط وإشراك المشاهد ومخاطبة أحكامه المسبقة، تميل إلى التنميط، فإن معظم أفلامها حول الإرهاب تستعين بشخصيات عربية لأدوار الأشرار والإرهابيين.
أهداف الإرهابيين في هذه الأفلام تنحصر بالثوروية لتلائم نوع الحركة والتشويق الذي يخطف ألباب المشاهدين.
الأشخاص المستهدفون في هذه الأفلام هم بمعظمهم من الرسميين، وصولاً إلى رئيس الجمهورية، وذلك بهدف خلق سرد يشد المشاهد أكثر.
معظم الهجمات الإرهابية التي تحولت إلى أفلام تنتمي إلى العمليات الكبرى التي تستهدف أعداداً كبيرة من البشر، وعمليات وحشية فائقة، وذلك أيضاً لملاءمة الحركة والمغامرات.
الأفعال وليس الخلفيات هي التي تظهرها هذه الأفلام.
غالباً تقدم هذه الأفلام نهايات بطولية تنتصر فيها الدولة على الإرهابيين، وذلك لتفادي رد فعل الجمهور السلبي.

كلما ازداد اهتمام هوليوود بالإرهاب كمنتج استهلاكي مربح، زادت احتمالات جنوح أفلامها عن الوقائع في اتجاه تعظيمه وجعله يبدو خطراً مستمراً يتطلب تكريس أعداد هائلة من الأفلام لرصده.

يخلص سادو في دراسته إلى أن الأفلام الهوليوودية التي تناولت الإرهاب، لا تعكس بالضرورة واقعه ولكنها، في المقابل، تكرّس مجموعة أفكار متكررة أبرزها "أميركا الضحية" وقدرات حكوماتها الخارقة في الفوز بجولاتها ضد الإرهاب والخلط بين "الاسلام" كدين والإرهاب. كما تمعن تلك الأفلام، بحسب سادو، في تصوير الشعب الأميركي مهدداً. انطلاقاً من ذلك، يدحض الكاتب ادعاءات هوليوود بأن أفلامها عن الإرهاب انما تصب في خانة توعية الجمهور الأميركي لمخاطر الإرهاب، مكتفياً بـ "الترفيه" وسيلة وغاية لوصف تلك الأفلام وبتعزيزها أكثر الاحكام المسبقة والتنميط الإثني (على غرار أن يكون الإرهابي مسلماً حتماً).

وعلى الرغم من أن دراسة سادو تركز على أفلام أُنتجت بين 1976 و2000، إلا أن استنتاجاته غير بعيدة من محصلة ما أنتجته هوليوود بعد 11 سبتمبر. صحيح أن موضوع الإرهاب اتخذ منحىً أكثر تعقيداً وتركيباً لاسيما بعد حرب العراق، وصحيح أن تجارب عدة برزت عكس التيار كما أوردنا سابقاً، إلا أن الجزء الأكبر من الإنتاج الهوليوودي مازال خاضعاً لفكرة الترفيه ورفع معنويات الأمة بحكايات البطولة والتضحية. ولعل من أسباب ذلك أن الأفلام التي تتناول حرب العراق مثلاً، تسير يداً بيد مع الحرب الدائرة هناك. ففي حين تمهلت هوليوود في إنتاج أفلامها عن حرب فيتنام بحيث لم تبدأ تلك بالظهور الا بعد فترة طويلة من خروج آخر جندي أميركي من سايغون، فإن أفلاماً مثل "في وادي إله" In the Valley of Elah (بول هاغيز، 2007)

و"منقّح" Redacted (براين دو بالما، 2008) و"غرايس راحت" Grace is Gone (جايمس سي. ستراوس، 2008) و "معركة حديثة" The Battle for Haditha (نيك برومفيلد، 2008) أبصرت النور في خضم اشتداد الحرب.

وبخلاف فيتنام أيضاً، حيث شاهدنا صور الدمار والجنود العائدين في أكياس الموتى على شاشات التلفزيون، لم نشاهد مثل تلك الصور في العراق لأن الاعلام السائد بات موجهاً، تحكمه الادارة الأميركية إلى حد بعيد. بحسب سينمائيين مستقلين، تعلم البنتاغون الدرس من فيتنام. هناك قرار واع في الاعلام الأميركي بعدم عرض وجوه الامهات اللواتي فقدن اولادهنّ. لا يتكىء هذا التفكير على نظرية المؤامرة، ولكنها خطة تكافلية مؤسساتية لضمان تسويق المنتوجات التي تلي إعلاناتها تلك المشاهد المأسوية.

وإذا كانت حرب الخليج (1990-1991) أول حرب تُبث في الأخبار على مدار الساعة، فإن حرب العراق، وقبلها هجمات 11 سبتمبر، هي أول حرب في القرن تُشن في عصر تعدد الوسائط الإعلامية، الملتيميديا Multimedia. كيف بهذا المعنى يمكن للسينما أن تحافظ على طزاجتها في تناول موضوع من هذا النوع متبدل في كل ثانية وفي المتناول على مدار الساعة؟ وفوق ذلك، ماذا تضيف تلك الأفلام إذا كانت مادتها بحسب مخرجيها مصدرها الانترنت؟ فمن المفارقات أن تكون أقوى لحظات "منقّح" Redacted هي المشاهد الختامية التي تظهر على الشاشة مع الجينيريك لجثث العراقيين، مثبتة مرة أخرى أن الواقع في هذا الظرف أقوى من المتخيل.

من جهة، هناك من يعتبر أن السينما، خلافاً لوسائط التعبير والتواصل الأخرى، تشكل وجهة النظر. فليس جديداً القول إن جيلاً كاملاً

تشكلت معرفته بحرب فيتنام وفهمه لها من خلال آفلام مثل Apocalypse Now و"صائد الغزلان" The Deer Hunter (مايكل تشيمينو، 1978) و"فصيلة" Platoon. ولكن مرة أخرى يبرز الفارق بين أفلام فيتنام وأفلام العراق عائقاً وهو المتمثل في المسافة من الحدث. أفلام العراق اليوم تُكتب بينما رحى الحرب دائرة والآتي مجهول لا يترك مجالاً للتأمل أو التحليل. ربما ذلك أحد أسباب فشل معظم الأفلام التي تتناول حرب العراق على شباك التذاكر الأميركي. لا أبطال في تلك الأفلام؛ فقط الحرب وجحيمها. بخلاف كولونيل كورتز في Apocalypse Now الذي ينطق بكلماته الايقونية الأخيرة "الرعب... الرعب"، ينهار بطلا In the Valley of Elah و Grace is Gone ويلتزمان الصمت. "نحن بلد في محنة كبرى" يقول هاغيز "لم نعد نعرف أنفسنا... الامور ذهبت في الاتجاه الخاطىء تماماً وعلينا مواجهة ذلك." ولكن يبدو أن الجمهور الأميركي يشيح عن تلك الرسالة التي تحملها معظم الأفلام. "هناك نوع من اولوية لدى صناع الأفلام في مقاربة تلك الموضوعات ولكنهم ليسوا على تماس مع الجمهور"[7].

على صعيد آخر، هناك ما هو بارز في هذا الشأن. فعلى الرغم من المناخ اليميني الطاغي في أميركا اليوم، لم نشهد فيلماً عن العراق يوازي ذاك الذي أنجزته هوليوود عن فيتنام عام 1968 "القبعات الخضر" The Green Berets لجون واين الذي مجد الحرب. ولكن بالنسبة إلى كثيرين، لا تحتاج الادارة الأميركية إلى أفلام من ذاك النوع مادام الاعلام يساندها ويقوم بواجب تفريغ أفلام مثل Redacted من محتواها ويتهمها بأنها تعرض حياة الجنود الأميركيين للخطر. "...نحن نعيش في خرافة مفادها اننا إذا لم نستطع

(7) من حوار لبول هاغيز نشر في مجلة «سايت أند ساوند» البريطانية، عدد فبراير/شباط 2008.

أن نربح الحرب هناك، نستطيع أن نفوز بها على شاشاتنا. فصنع فيلم مثل[8] في زمن الحرب هو في حد ذاته فعلاً سياسياً"[9].

الحرب الاستباقية: تفكيك "الحصار"

على الرغم من أن "الحصار" The Siege (ادوارد زويك، 1998) فيلم حركة مباشر، إلا أن اختياره نموذجاً للتشريح والتفصيل يقوم على مجموعة اعتبارات ليس أقلها أنه أنجز في وقت سابق لهجمات 11 سبتمبر، ولكنه على الرغم من ذلك يوجز الذهنية التي تقوم عليها الأفلام التي تعالج موضوع الإرهاب والحرب الاستباقية، كما يوجز الخيال الذي ستقوم عليه لاحقاً الهجمات الإرهابية و"المنطق" الذي سيسود في التعاطي معه. لا نتوخى هنا الجزم بأن تلك المعطيات إنما تقود حتماً إلى استنتاجات واضحة. فالهدف الأساس من هذا التشريح للفيلم يبقى تفكيك عناصره ومفرداته وكيفية تمثيلها للواقع. كما أن لهذا الجزء ايضاً أهمية خاصة في اعتقاد كاتبة هذه السطور إذا ما تمت مقارنته بتشريح لفيلم آخر هو "مركز التجارة العالمي" World Trade Center الذي سيليه، لجهة تمكيننا من الوقوف على نموذجين مختلفين من السينما التي تعاطت موضوع الإرهاب بناءً على اختلافات وخصوصيات يمكن اختزالها بما يلي: التوقيت (قبل وبعد 11 سبتمبر) واختلاف المعالجة السينمائية (بين مخرج من نوع ينتمي إلى المؤسسة -ادوارد زويك- وآخر اشتهر بصوته المستقل- أوليفر ستون).

---

(8) المتحولون، مايكل باي، 2007.

(9) من الحوار نفسه المشار اليه في الهامش7.

في حين أن التحليل النصي لنتاج الثقافة الشعبية لا يقدم سوى منهجية محدودة لدراسة أزمة وطنية معينة، إلا أنه في هذه الحالة يبدو مسعىً مفيداً لأنه يكشف عن طبيعة "الحوار"، المتطابق في بعض الأحيان، بين بعض نتاجات هوليوود والخطاب السياسي الأميركي بعد 11 سبتمبر، لاسيما إذا ما أخذنا في الاعتبار ما تم طرحه سابقاً من معاينة للتقاطعات بين الأفلام الهوليوودية وصياغة السياسة الخارجية الأميركية.

يطالعنا فيلم "الحصار" من إخراج إدوارد زويك وبطولة دنزل واشنطن (اللذين سبق لهما التعاون في فيلم يتناول علاقة أميركا بالشرق الاوسط هو "الجرأة تحت النيران" Courage Under Fire عام 1996) باستقراء -كأنما غيبي- لهجمات 11 سبتمبر: نيويورك مسرح للأحداث، خليات إرهابية اسلامية أصولية متصلة، جماهير مذعورة، تجاوز لاحق لأعراف الديموقراطية والحريات الفردية، تجاور مخيف بين أجهزة المراقبة الحكومية وأعمال الإرهاب المتلفزة...

تقود الأحداث في شريط زويك خمس شخصيات أساسية، تمثل خمس شرائح اجتماعية وسياسية: الجنرال ويليام ديفيرو (يجسده بروس ويليس)، الوطني المناضل والمتشدد؛ عميل مكتب التحقيقات الفدرالي (FBI) أنتوني هابرد (يجسده دنزل واشنطن)، الليبرالي أو المعتدل؛ عميلة وكالة المخابرات المركزية (CIA) إليز كرافت (تجسدها أنيت بينينغ)، الصوت النقدي داخل المؤسسة؛ عميل مكتب التحقيقات الفدرالي فرانك حداد (يجسده توني شلهوب)، الضحية / المدني المحتج و الفلسطيني المنفي سمير نجدي (يجسده سامي بوعجيلة)، الضحية / الإرهابي الاسلامي المتطرف.

تستند معظم الدراما في الفيلم إلى علاقة مثلثة تنافسية بين ممثلي المؤسسات العسكرية والاستخباراتية والتحقيقات الفدرالية الأميركية. فبعد الهجمة الإرهابية الاولى التي تتعرض لها نيويورك، يُشل العمل التحقيقي الناجح لوحدة مكافحة الإرهاب التي يقودها "أنتوني هابرد" في مكتب التحقيقات الفدرالي، بسبب ذلك التنافس، إذ تعمد وكالة المخابرات والمؤسسة العسكرية إلى إخفاء معلومات قد تكون على صلة بالهجمات الإرهابية. تقع المواجهة الكبرى بين ابني المؤسسة الرسمية الوطنيين، المتشدد "ديفيرو" والمعتدل "هابرد"، على خلفية اعتماد الأول سياسة "حصار" المواطنين العرب المسلمين الأميركيين وتجاوز حقوقهم المدنية. وبعد استدعاء رئيس الجمهورية قانون صلاحيات الحرب (War Powers Act) وإصداره أمراً بنشر المارينز في بروكلين، يخاطب الجنرال "ديفيرو" قواته قائلاً:

"هدفنا بسيط. سنقوم بفصل الغث والسمين. إلى حد علمنا، لا نواجه أكثر من عشرين من العدو. وهو مختبىء بين مليونين من السكان. المخابرات تفيدنا بأنه على الارجح يتحدث العربية ويتراوح عمره بين 16 و30 عاماً، مما يضيق بحثنا إلى 15 الف مشتبه به. واذا قمنا باحتساب عدد اولئك الذين دخلوا البلاد منذ اقل من اربعة أشهر، يتبقى لدينا الفي مشتبه به".

على الرغم من نبرته الأكيدة والواثقة وحساباته التبسيطية، يظهر كلامه النطاق الواسع الذي تتخذه الخطة. هكذا تتحول بروكلين معسكراً مقفلاً، تحتله الدبابات والمظليون ويخضع لحظر التجول منذ السابعة مساءً. يفتش المارينز المنازل كلها ويوقفون كل رجل بملامح عربية ويقتادونه إلى مكان خاص بالتحقيق والتوقيف من دون المثول امام المحكمة أو استدعاء محام.

ومع تقدم السرد، يبرز التحول الجذري في شخصية "ديفيرو" الذي يزداد عنفاً وتشدداً لاسيما بتورطه بعملية اختطاف سرية لزعيم مسلم اصولي ، "الشيخ"، ورفضه اطلاق سراحه مع تصاعد ردود فعل الإرهابيين وكذلك ثأره المتواصل من "هابرد" وانتهاك الحريات المدنية الأميركية. تقع المواجهة الأخيرة بين "ديفيرو" و"هابرد" على خلفية تحضير الاول لتعذيب "إرهابي" معتقل بهدف الحصول على معلومات حول الخليات الإرهابية المتبقية. يعترض "هابرد": "إذا لويت القانون فإنك تمزق الستور. إذا قمت بتعذيبه، فإن البلد الذي أقسمت على حمايته سيتبخر." يرد الجنرال بتكبيل "هابرد" لمنعه من التدخل ويمضي في تعذيب المعتقل حتى الموت من دون أن يتمكن من الحصول على أية معلومة. لاحقاً، يصدر "هابرد" مذكرة توقيف بحق "ديفيرو" بتهمة القتل المتعمد، متعجلاً المواجهة بين المارينز ومكتب التحقيقات الفدرالي. بعد مقاومة واصدار امر لرجاله بقتل عملاء المكتب، يتراجع الجنرال ويسلم نفسه متأكداً من تبريئه لاحقاً.

المواجهة الثنائية الثانية هي بين الضحيتين: المحتج المدني "فرانك حداد" والإرهابي "سمير نجدي". يقدم الفيلم كلا الشخصيتين في صورة المتثاقفين، من العرب الأميركيين، يتشاركان ارثاً شرق اوسطي والدين الاسلامي. ولكن خلفيتهما المشتركة، أنتجت نموذجين اجتماعيين سياسيين مختلفين: الفلسطيني "نجدي" استاذ جامعي يقوم بمساعدة الإرهابيين الذين يقاتلهم "حداد" من موقعه الرسمي في مكتب التحقيقات الفدرالي. يستغل "نجدي" موقعه كأستاذ للدراسات العربية في جامعة بروكلين لاستصدار تأشيرات دخول لطلاب عرب، بعضهم يقوم بنشاط إرهابي. بعيد الهجمات الإرهابية على نيويورك، يعتقل "حداد" "نجدي" ويتهمه بتاريخه كمساند للإرهاب: "أمضيت سنتين في سجن اسرائيلي إبان الانتفاضة". يجيبه

"نجدي": "النساء فقط من طينتك لم يُسجنوا." يلمح رد "نجدي" إلى أن "حداد" كان منهمكاً في لعب دور المضطهِد بحيث نسي انه مضطهَد. تصيب الاهانة "حداد" فيهاجم "نجدي" من الخلف ليوقفه "هابرد".

مع تواصل الهجمات الإرهابية وتشدد الحصار، يواجه الاثنان، "نجدي" و"حداد"، أزمة هوية توحدهما في خانة "الضحية المضطهَدَة"، لاسيما مع توقيف ابن "حداد" كمشتبه به. عندها يثور في وجه "هابرد": "لقد دخلوا منزلي. قالت لهم زوجتي من أكون ولكنهم رموها أرضاً وأخذوه. كم مرة علي أن اكرر هذا؟ نحن مواطنون أميركيون منذ ثلاثين عاماً. وأنا في المكتب منذ 15 عاماً." يرمي "حداد" بشارته في اشارة إلى استقالته. يتصاعد احساس "حداد" بالاغتراب، يوازيه احساس "نجدي" المتعاظم بانه ضحية. في نهاية الفيلم، يكشف "نجدي" عن تورط يفوق الخيال بالهجمات الإرهابية. مزنراً بالمتفجرات، يعلن فيه الخلية الإرهابية الأخيرة رافضاً التفاوض مع "كرافت" (عميلة وكالة المخابرات المركزية) حول اخلاء سبيل "الشيخ" ومردداً: "أريدكم أن تنزفوا كما نزفنا.. إنها مشيئة الله".في الواقع، تمتزج دماء "كرافت" بدماء "نجدي" إذ يسجى الجسدان على الأرض مضرجين بالدماء بينما تنهي "كرافت" بكلماتها الأخيرة عبارة "نجدي" السابقة: "إن شاء الله...".

من جهتها، ترتبط "كرافت" بأحاسيس متضاربة مع الشخصيات الأربعة الأخرى. فهي تؤازر الديموقراطية، ولكن تحرجها تجاوزات الرأسمالية؛ تبغض الإرهاب ولكنها تتعاطف مع سلوك الإرهابيين كنداء يائس؛ هي مصدر ثقة للأكراد العراقيين الذين تتركهم لمصيرهم القاتل؛ وهي تثق بالمخبر الفلسطيني الذي يتسبب في نهاية المطاف بموتها. إنها شخصية كثيرة الظلال

ومؤثرة في صناعة القرار، وولاؤها منقسم بين طرفي الصراع، الأمر الذي توضحه في اعترافها الأخير لـ"هابرد" بعلاقة وكالة الاستخبارات بالزعيم الأصولي المختطف "الشيخ":

"كانت مهمتنا زعزعة نظام صدام حسين واقتصاده عن طريق تزوير العملة وتسليح الأكراد وتمويل "الشيخ" العراقي. كان الأخير بمثابة "آية الله خميني" بالنسبة الينا الذي سيسقط صدام حسين. كنت أنا من يدير الشبكة من أهوار البصرة، أهرّب أفرادها إلى بغداد وأخبئهم في الجوامع. ثم حدث تغيير في السياسة. لم نقم ببيع عملائنا ولكننا توقفنا عن مساعدتهم. ومن ثم قُتلوا... هناك أناس مثلي يقومون بهذه القذارات هناك ليتمكن اشخاص مثلك هنا من صون طيبته وكرامته الغالية... مشكلتك، «هابرد»، انك تريد أن تأكل شريحة اللحم ولكنك لا تريد أن تذبح العجل".

على طريق إدانتها واجهة البراءة التي يتسلح بها "هابرد"، أشارت "كرافت" إلى زيف النموذج الذي يمثله، منتحلاً صفة حامي العدالة والحرية بينما هو في الواقع يعمل لحساب حكومة متورطة باستمرار في أعمال غير شرعية في الداخل والخارج.

وفي المشهد الأخير، يسأل "حداد" "هابرد": "هل ربحنا أم خسرنا؟" لا يجيب "هابرد" ولكن الاحداث تقدم الخلاصة. بحسب منطق الفيلم، الإرهابيون (ممثلين بشخصية "نجدي") خاسرون وان فقط لانجرارهم خلف الايمان بان العنف والتضحية بالنفس هما السبيل المشرّف الوحيد للمقاومة. وانتصار "هابرد" هنا (بمجرد بقائه على قيد الحياة والتمسك بمبادئه وان بدا ذلك عملاً سلبياً) يعني الكثير لانه يوهم المشاهد بأن الدولة انما تنتصر لمنطق

"هابرد" الذي يرفض استخداام اساليب الإرهاب لمكافحة الإرهاب. "كرافت" خاسرة اذ وقعت ضحية السياسة التي ساعدت على ترويجها. ولكن من جهة أخرى، الأحياء ليسوا بالضرورة رابحين اذ يتحتم عليهم العيش في عالم، الإرهاب مكمل فيه ونتائجه حاضرة. يدعونا الفيلم إذاً إلى قبول منطق مفاده أن الخسارة درجات وان المواقف من سياسة "مكافحة الإرهاب" ايضاً درجات ولكل تبعاتها. على الرغم من كل شيء، يبقى "هابرد" و"حداد" على قيد الحياة بوفائهما لنظام غير مثالي. بينما التوقف عند تورط الدولة في اسباب الإرهاب ومناقشته، كما فعلت "كرافت"، سيقود إلى الهلاك. الخلاصة التي يخرج بها الفيلم تتغاضى عن اسئلة مهمة حول آلية استكمال الحرب على الإرهاب مثلاً مشددة على فكرة اساسية مبطنة وهي أن الحملات الأميركية العسكرية في العالم هي، للأسف، المكون الاساسي للحفاظ على الامن الداخلي.

الواقع يقتبس السينما

بعيد هجمات 11 سبتمبر الإرهابية، استعاضت هوليوود عن "مكافحة الإرهاب" بـ"الحرب على الإرهاب". وعلى نحو غير مفاجىء، وجدت تلك الشخصيات والنماذج والمواقف في "الحصار" The Siege مرادفها في الواقع. كلا الطرفين، الشخصيات في الفيلم السينمائي والاشخاص في الواقع، تشاركوا على أرضية من القيام برد فعل ما إزاء أحداث مروعة. وفي الفيلم والواقع، تطابقت النماذج المعبرة عن المواقف المتفاوتة إزاء سياسات الحكم. المرآة الواقعية لشخصية الجنرال "ديفيرو" تتجسد في السياسيين الأميركيين الذين مُنحوا صلاحيات كبيرة في صوغ سياسة الرد الأميركية

على هجمات 11 سبتمبر. تتردد وقائع مثلاً عن الاجتماع الذي ضم رئيس الجمهورية بوش والمدعي العام جون آشكروفت بعد ظهر 11 سبتمبر حيث قال الأول: "جون، تأكد من عدم حدوث هذا مرة أخرى" في غضون أسبوع، كان المدعي العام قد أكمل مسودة "خطة الولايات المتحدة الأميركية الوطنية" (USA Patriot Act) التي تحرر بموجبها العملاء الفدراليين من القيود الدستورية على التنصت والتفتيش والاعتقالات والتوقيف من دون محاكمات. ومثل "ديفيرو"، يأتمر آشكروفت من رئيس الجمهورية فقط.

وإذا كانت الاعتقالات التي قام بها "ديفيرو" في الفيلم هي التجسيد المباشر لسياسة مكافحة الإرهاب، فإن صلاحيات آشكروفت وخطته في الواقع تجسدت بشكل جلي في معتقل "غوانتانامو" حيث أشارت تقارير صحفية في العام 2003 إلى أن أكثر من 600 معتقل في غوانتانامو لم تجرِ محاكمتهم. ومثلما أثارت تجاوزات "ديفيرو" سخط كثيرين ومنهم السياسيين الاقل تطرفاً، كذلك واجهت سياسة آشكروفت انتقادات، قادها أمثال "هابرد" في الواقع مع البقاء على تحالفهم وولائهم للادارة الأميركية عموماً.

الضحية، بوجهيها المدني المحتج (حداد) والإرهابي (نجدي) في فيلم "الحصار"، تجد امتدادات كثيرة لها في الواقع. فلنراجع مواقف البروفيسور في اللغة الإنكليزية في جامعة بروكلين (الجامعة نفسها التي يدرّس فيها "نجدي" في الفيلم) مصطفى بيومي في يقظة 11 سبتمبر. بعد عام من ذلك اليوم الأسود، كتب بيومي عن "ممارسات سرية وجائرة" تقوم بها وزارة العدل، متهماً إياها بانتهاك حقوق مئات المسلمين في أميركا: "يتحتم على الحكومة أن تحمي مواطنيها من أي هجوم. ولكن من الخطأ مقايضة حرية

الآخر من أجل إحساسنا بالأمان. بينما نتذكر ضحايا 11 سبتمبر، دعونا لا نحتسب الدستور من بين قتلى الحرب"[10].

على صعيد آخر، تنسجم ملامح شخصية "الإرهابي" (نجدي) في "الحصار" مع المراجعة الأميركية منذ 11 سبتمبر لـ"موديل"الإرهابي. فبعد أن استندت استنتاجاتهم الأولى إلى ملامح انتحاريين شباب في فلسطين المحتلة واسرائيل (فقراء، غير متعلمين، أصحاب سلوك اجتماعي معين...)، قادتهم الأبحاث الجديدة والمكثفة منذ 11 سبتمبر إلى ملامح مختلفة للإرهابي.

أما التجسيد الواقعي لشخصية "كرافت" في الفيلم فيجد صداه العميق في مواقف الروائية والناقدة الأدبية والناشطة في مجال حقوق الإنسان سوزان سونتاغ، التي كانت واحدة من بين تسعة كتّاب، دعتهم مجلة "نيويوركر" (The New Yorker) إلى التعبير عن مواقفهم تجاه 11 سبتمبر. ومما ورد في مقالة سونتاغ:

"الانفصال بين الجرعة الواقعية المتوحشة للثلاثاء الفائت وبين هراء الصالحين والخداع الصريح الذي روجته محطات التلفزة والشخصيات العامة، مذهل ويبعث على الاكتئاب... أين هو الاعتراف بأن ما حدث لم يكن هجوماً "جباناً" على "الحضارة" أو "الحرية" أو "الانسانية" أو "العالم الحر" وانما هو هجوم على القوة العظمى التي نصبت نفسها على العالم، سببه بعض التحالفات والافعال الأميركية؟ كم مواطن يعرف عن الحرب الأميركية المستمرة في العراق؟ وإذا كان لا بد من استخدام وصف "جبان"، فحري بنا

(10) مصطفى بيومي، «توقع إحياء الكره» (Expecting a Revival of Hatred)، أتلانتا جورنال-كونستيتيوشن، (2002/9/10).

آن نطلقه على من يقتل من السماء وليس على من هو مستعد للتضحية بنفسه من أجل قتل آخرين"[11].

في حين يختلف موقع سونتاغ عن نظيرتها "كرافت" في المعالجة السينمائية، لجهة انتماء الأخيرة إلى المؤسسة الرسمية واضطلاعها بأعمال السياسة "القذرة" كما تصفها، تتشارك الاثنتان ذلك الاحساس بالذنب والتردد حيال ما تنطوي عليها هويتاهما من أفعال وسياسات لا يناصرانها. واذا كان موت "كرافت" في الفيلم يرمز في أحد وجوهه إلى استحالة التوفيق بين سياسات الامن القومي وسياسة الحرب على الإرهاب، فإن مواقف سونتاغ وأمثالها في الواقع مؤشر إلى أن النماذج التي تتراوح بينها المواقف من تلك السياسات تقود في المحصلة إلى انقسام العالم بين أخيار وأشرار.

السينما تقتبس الواقع: "مركز التجارة العالمي" نموذجاً

خلال مشاركته في طاولة مستديرة في جامعة كاليفورنيا تحت عنوان "إعادة اختراع التاريخ" (Reinventing History) في منتصف التسعينات، قال المخرج الأميركي أوليفر ستون، في متن رده على سؤال حول العلاقة بين الحقيقة والمتخيل: "المسرحيون جاؤوا قبل المؤرخين". كان السينمائي يقتبس أفلاطون بالطبع ولعله طبق تلك الملاحظة حيث انه لم يخض في مجال الوثائقي (اذا سلمنا جدلاً بأن الوثائقي أقرب إلى التأريخ / التوثيق) الا بعد مسيرة روائية حافلة. ولكن الهدف من إثارة تلك النقطة المتعلقة بالحقيقة والسرد كانت نابعة من خشية كثيرين من تطويع التاريخ أو الواقع لتقاليد هوليوود.

(11) سوزان سونتاغ، «حديث البلدة» The Talk of the Town، نيويوركر (2001/9/17).

بعد عقد من الزمن، أنجز ستون "مركز التجارة العالمي" World Trade Center منزلقاً إلى ذلك الدرك، وهو السينمائي الذي اعتاد "توضيب" التاريخ الأميركي الحديث ودمغه بأسلوبه الخاص، كما تكشف أفلامه ("فصيلة" Platoon، "جاي أف كاي" JFK عام 1991، "الجنة والأرض" Heaven and Earth عام 1993 و"نيكسون" Nixon عام 1995). لقد سلك ستون في فيلمه نهج "أفلام الكوارث"، مطبطباً على جمهور مازال تحت تأثير الصدمة، بواسطة الاستجابة لتوقعاته، متنقلاً بين الميلودراما والحركة والتشويق، بحسبة دقيقة. بعد "الجينيريك" الكلاسيكي على خلفية سوداء، ينطلق صوت المنبه لايقاظ رجل، يستحم سريعاً ويخرج من منزله. رجال يذهبون إلى أعمالهم في مناخ صباحي عادي، بل إن تلك العادية هي تحديداً ما سيوقظ في الجمهور الرعب الآتي.

في خطه الروائي، يقوم الفيلم على حكاية رجلين من هيئة الميناء في قسم الشرطة: ويل جيمينو (مايكل بينا) وجون ماكلوفلين (نيكولاس كايج). انهما الرجلان الثامن عشر والتاسع عشر، من بين عشرين، اللذان تم انقذاهما من تحت ردم البرجين بينما كانا يحاولان انقاذ من في الداخل. وهما من كانا ايضاً مستشارين خلال فترة التحضير للفيلم. لعل ذكاء ستون أوحى له بأن ما من أحد أفضل من هذين الرجلين يمكنه أن يختزل تلك المأساة: أحدهما مخضرم في عمله واب لاربعة اولاد بينما الثاني حديث العهد مع زوجة حامل؛ أحدهما ايرلندي والآخر كولومبي؛ الاول ثرثار والثاني صامت. انهما شخصيتان سينمائيتان بامتياز، رجلان عاديان رُفعا إلى المجد بواسطة تجربة غير عادية. أعاد ستون في مطلع الفيلم الحياة في نيويورك إلى سابق عهدها قبل 11 سبتمبر مع البرجين الماثلين في سماء المدينة كأنهما لم يختفيا قط. ليعود بعد ذلك إلى لحظة الرعب التي سيختبرها المشاهدون هذه المرة،

وخلافاً لمتابعاتهم التلفزيونية، من الداخل، من موقع الضحايا. هكذا اختار المخرج المسيّس والمشاكس أن يضع جانباً بحثه وتحليله السياسيين لصالح حكاية رجلين مع التضحية والبطولة والصداقة والوطنية. انها دراما التسامي والانتصار في مواجهة الواقع الأليم.

يزرع ستون عدسته في الظلام. الرجلان في قبر عملياً، لا يظهر منهما سوى عيونهما بينما حوارهما هو البطل الحقيقي. في لحظة اقتراب الموت، يرى "جون" طيف زوجته بينما يتراءى لـ"ويل" طيف "المسيح". خارج الحفرة، تتوالى مفاعيل الكارثة. ولكن داخلها، يحلو للمخرج أن يركز على قيم العائلة والايمان.

بعيداً من مشاهد "جون" و"ويل" في الحفرة، ينتظر المتفرج مع الزوجات والأهل والأطفال أمام شاشات التلفزة. انه الجزء الاكثر توقعاً في الفيلم إذ يقوم على استعادة ما تابعه الملايين حول العالم عقب الكارثة. ولكنه في الوقت عينه مثير لجهة دلالاته: حين وقوع الكارثة ساد التعليق "كأنه فيلم" في وصف الاحداث، واليوم يلجأ فيلم يسعى إلى اعادة سرد الواقع إلى التلفزيون. مشاهد الناس شاخصة إلى شاشات التلفزيون تعيد الجمهور إلى ذلك اليوم وتضعه في موقع "الشاهد". وفي هذا يسعى الفيلم إلى نقل الجمهور إلى لحظة "البراءة" السابقة للكارثة وما ولدته من كوارث (أفغانستان، العراق).

لا يكتفي أوليفر ستون بمعاينته التفصيلية المقربة لـ"نقطة الصفر" والإشاحة عن كل الأسئلة الممكنة، بل إنه يذهب في الاتجاه المعاكس تماماً عندما يدخل شخصية ثالثة هي "دايف كاينز" التي كانت لتشكل، في زمن

آخر للمخرج، شخصية سينمائية صالحة للنقد والسخرية. والحال أن "كاينز" المجند في المارينز هو المتطوع الذي يعثر على "جون" و"ويل" ويقود فرق الانقاذ إلى مكانهما. ولكن الطريقة التي يستخدمه فيها ستون هي المشكلة. في مكتبه في إحدي ضواحي "كونكتيكيت"، يتابع "كاينز" الاحداث على شاشة التلفاز مخاطباً من على الشاشة قائلاً: "لا أعلم ايها الرفاق أن كنتم على علم الآن، ولكن هذا البلد في حرب!" بعدها، يقدمه الفيلم في سلسلة مشاهد، يزور راعي أبرشيته ليقول له إن الرب يناديه، ومن ثم يحلق رأسه ويرتدي بزة المارينز ويتوجه إلى "النقطة صفر" في نيويورك. هناك يعبر بين الحشود المتجمعة ويهمس لصديقه أن الثأر لهذه الجريمة سيستلزم تضحية رجال طيبين.

والواقع أن "كاينز"، وبحسب ما يعلمنا به "جينيريك" النهاية، تطوع في جولتين اضافيتين وحارب في العراق! يقدم ستون "كاينز" في هيئة المخلص الاسطوري، ويختاره من بين المئات الذين قاموا بواجبهم في ذلك اليوم. انه تمجيد للمؤسسة العسكرية وتعبير صريح، يتخذ من عميل حرب، بطلاً ومخلصاً، بما يبدو منفراً تماماً حين يصدر عن سينمائي مثل أوليفر ستون. بين هذه الرسالة والأخرى التي تروج لأميركا في "أحسن أحوالها" في ذلك اليوم وقبله (حيث الجميع متكاتفون ومتعاونون ومتضامنون، يقومون بواجبهم شجاعة وايماناً)، يبدو من الصعب التنبؤ بدوافع ستون ولكنه من السهل بمكان الخوف من توابعها. هنا يلتقي "مركز التجارة العالمي" World Trade Center مع "الحصار" The Siege: كلاهما يفصل الاحداث عن سياقاتها السابقة واللاحقة ويصادر "الإرهاب" منطقاً يبرر العدوان العسكري مستقبلاً.

ملحق 1

"القوات الجوية 1" Air Force One (وولفغانغ بيترسن، 1997)
"طريق أرلينغتن" Arlington Road (مارك بيلينغتن، 1999)
"برشلونة" Barcelona (ويت ستيلمن، 1994)
"الأحد الأسود" Black Sunday (جون فرانكنهايمر، 1977)
"السهم المكسور" Broken Arrow (جون وو،1996)
"الموت بقسوة" Die Hard (جون ماكتيرنن، 1988)
"الموت بقسوة 2" Die Hard 2 (ريني هارلن، 1990)
"الموت بقسوة: مع الانتقام" Die Hard: With a Vengeance (جون ماكتيرنن، 1995)
"حصار دبلوماسي" Diplomatic Siege (غوستافو غراييف-مارينو، 1999)
"المنفّذ" The Enforcer (جايمس فارغو، 1975)
"قرار تنفيذي" Executive Decision (ستيوارت بايرد، 1996)
"عين ذهبية" Golden Eye (مارتن كامبل، 1995)
"ابن آوى" The Jackal (مايكا كايتن-جونز، 1997)
"جاي أف كاي" JFK (أوليفر ستون، 1991)
"مهمة مستحيلة 2" Mission: Impossible II (جون وو، 2000)
"شبكة" Network (سيدني لوميت، 1976)
"صقور الليل" Nighthawks (بروس مالموث، 1981)
"راكب 57" Passenger 57 (كيفن هوكس، 1992)
"مباريات وطنية" Patriot Games (فيليب نويس، 1992)
"صانع السلام" The Peacemaker (ميمي ليدير، 1997)

"صلاة للميت" A Prayer for the Dying (مايك هودجز، 1987)

"برهان حياة" Proof of Life (تايلر هاكفورد، 2000)

"فجر أحمر" Red Dawn (جون ميليوس، 1984)

"الصخرة" The Rock (مايكا باي، 1996)

"رونن" Ronin (جون فرانكنهايمر، 1998)

"الحصار" The Siege (ادوارد زويك، 1998)

"تلفون" Telefon (جون سيغل، 1977)

"أكاذيب حقيقية" True Lies (جايمس كاميرون، 1994)

أفلمة التوحش

تَرهيب السينما!

زياد الخُزاعي

السينما معيار معرفي، يتقصد مشاهده باعتباره وحدة اجتماعية ذات وعي وادراك يمكن تطويعهما عبر إقناع الحجة المصورة. وكلما وصلت تلك الصورة إلى درجة نادرة من المطابقة، يتحول خطابها إلى وسيلة إيديولوجية، لا تستهدف النقاش، بل الإكراه على قبول النص المُحمل بالتأويل اللازم لتبرير عدوان أو قسر أو غَصْب أو إقصاء أو مَحْق، ومثلها اللين أو النصح أو مفردات المحبة والنصْرة والتآخي.

الشريط ومعيارية الظن السحري

الشريط في يد صانعيه مساير للسان الحاكم، وهو هنا المنتِج الذي يجتهد في جعل منتوجه الوجه النير لسياسة عامة تحكم قطاعات من البشر وتقنعهم بالتسلية والترفيه والتلاهي، بيد أن الجانب المخفي فيه هو السعي إلى إجماع الإرادات على قبول تفسير جاهز لحالة سياسية أو اجتماعية أو إيديولوجية. عليه بدأت السينما منذ صورها الأولى مُكرسة الهدف نحو تعميم الاستقطابية، ولم تجد في نصوصها الروائية الأولى خلال الحقبة الصامتة سوى الدعوة الدينية، كي تُفخم من أبطالها وتسمو بفضائلهم وتضحياتهم، مقابل تضخيم زلات المخطئين وإعلاء شأن مساءلاتهم، ومن ثم تحديد عقوباتهم. إلى ذلك، فإنها اجتهدت في تكريس المرجعية الإيديولوجية للفيلم الديني عبر تاريخية الأحداث والشخوص كونها الأنسب في توحيد القناعة بأن العقاب أزلي وواجب وأنه واقع لا محالة.

إن النص البليغ في الملحمة السينمائية "كابيريا" Cabiria - 1914 للايطالي جوفاني باستروني والواقع في 181 دقيقة يذهب إلى أساس المعتقد الوثني، حيث إن الصراع بين روما وقرطاجنة يُثبت أن "الإرهابي" متوافر

منذ القدم، وما علينا سوى تنميطه بالخطوط والألوان التي نرغب بها، فهو هنا الطامع بالمدنية الجديدة، والذي يفرض ظروف تمكينه من تحقيق الانفصال الجسدي للبطلة الصغيرة بعد هجمة العدو وإجبارها على مرافقته إلى أرضه، حيث يتم الإعداد للتضحية بها قرباناً إلى النار، قبل أن ينقذها جاسوس روماني ويعيدها إلى حضن الأهل والأمة، وهو في طور أخر، الوثني الذي يتحارب ضد أهله في بابل القديمة (539 ق. م.) من أجل تسييد إله معين على آخر كما في التحفة السينمائية "التعصب" Intolerance - 1916 للمخرج الرائد الاميركي دي. دبليو. غريفيث، والذي سيتحول في المقطع التالي إلى يهوذا اسخريوطي يشي بيسوع الناصري ويمهد إلى صلبه (27 ب. م)، وبعدها يتلبس جريمة الضابط الفرنسي في العام 1572، الذي يتسبب في مجزرة حربية لجنوده، قبل أن يتجسد كرة أخرى في شخص مجرم العام 1914 الذي يعمم الجريمة والسقوط الاخلاقي، ليهز من قيم الرأسمالية الوليدة في الولايات المتحدة.

وهذه السلسلة السينمائية ونظراتها التاريخية الثوروية آنذاك، ما كانت تولد لولا نص غريفيث الآخر "مولد أمة" - Birth of a Nation 1915، الذي وثق فيه الخطايا الكامنة في نفوس بشر الحرب الأهلية الأميركية، عبر حكاية عائلة سيناتور نافذ تعيش خضم الحرب الأهلية، حيث يكون العرق أرقى من الوطنية. ومن أجل توكيد هذا المبدأ وضع غريفيث اللبنة الأولى إلى الآخر المتوحش الذي لن يكون سوى العبد الأسود غاس وتعطشه إلى سفك الدم الأبيض ومحاربة نقاوته (من أحد أهداف المنظمة البروتستانتية العنصرية حماية المرأة البيضاء من رجس الرجل الأسود الذي يجعله المخرج غريفث حتف شخصية غاس). ولعل أبلغ ما في "مولد أمة" قدرته في تلك الحقبة على تدوير السجال السياسي نحو تكوين عناصر الشعب المتعدد

الولاءات والتحزبات، بعيداً عن حروب الجلد وألوانه. أن معياره المعرفي لمشاهده آنذاك يكمن في تحريضيته على أخذ الموقف من الوجهين المتقاتلين في الشريط الذي تسبب في أزمة جدل واسعة النطاق، دفعت بهذا المخرج العبقري إلى إنجاز عمله الثاني "التعصب" ليخفف من وطأة الخطاب الانتقادي إلى الوحش الحقيقي الذي رآه غريفث كمخرب عنيد لقيم المجتمع الجديد، ذلكم هم عصابات الـ"كو كلوكس كلان" العنصرية والتي قُدمت هنا ضمن صيغة مطلقة للقهر والتوحش، اتخذت من ألقاب جبارة مثل "الإمبراطورية الخفية" و"ساحر الإمبراطورية الأعظم" و"التنين الأعظم" و"الجبار الأعظم" أدوات لزرع الرعب في نفوس المواطنين الزنوج.

إن مُشاهد الحقبة الذهبية هذه لم يراع ذاكرته الوطنية وحسب، بل انغمر في سحر السينما ووجد فيها ضالته من أجل "جماعية المعتقد المسيس" الذي كانت تحكمها الدوافع الدينية أكثر من العلمانية الصاعدة بقوة، بناءً عليه يمكن اعتبار أي فصل في هذين الفيلمين النموذجين على إنه "مانفيستو" مؤدلج للحجة المصورة والشاملة على تحديد عام لنوعية مشاهد جاهز يمكن ملء وعيه ومداركه ودهشته بمعلومات ومفاهيم تُخطط له مسبقا في دوائر تمتهن الدعاوية لفكر ينمط الآخر–العدو ويرسم ملامح توحشه وشراسته وهمجيته. ما هو مؤكد أن صفات الخصم في السينما تُشكل حسب قرائن واضحة أهمها إنه كائن مَجْبُول على الجريمة وساع إلى تعميم الرَهْبَاء بين الآمنين ويتمتع بقدرة عالية على الجُبن، الذي يقوده دائما إلى الانتقام. إنه كائن أحمق بلا حماسة، وقادر على إشاعة الضرر، وله ولع بالاستكانة والانكفاء على النفس. وهو كائن لا يشبه سوى نفسه، واذا وُجِدَ كمجموعة فإنهم يُجبلون على داء واحد يصرفونه كل حسب رؤيته، الأمر الذي يحول واحدهم إلى طاقة هائلة من العداوة والتجبر، مسنوداً بفكرة انتمائه إلى فرقة لها عديد يتعاظم ويسعى

إلى الاحتراب. وهو كائن يحتاج إلى الإدارة التي تسيره وتَنظم مسار الفزع الذي يعممه، وهو عاشق للمباغتة والعَسْكرَة، لا يؤمن بالفِطْرة، بل بالدعوة إلى إتمام فعل التخويف قبل الفتك بالضحية. وهو مؤمن بالنَفر المتجاور مع التكتم والسرية الواجب اتخاذها، ومع الحذر والأمن الذي يعززه.

إن جماهيرية السينما التي شرعت في التعاظم ذاك الزمن، كونت الملامح الأولى لصورة الشخص المَرْهُوب، وأرى أن هذا التعبير أفصح في الإعلان عن شخصية المجرم من وصف الإرهابي الذي سُيست معانيه وتعقدت مغازيه، الذي تجسْد لدى رعيل غريفيث بسحن متعددة لها خيوط ارتباط بعنصري الديني والسياسي، فالأول هو نموذج متمكن من فرض وصايته على العامة بواسطة خطاب لا يمكن التشكيك فيه أو رفضه، إذ أنه قائم على النَخْوة الإيمانية التي تُشكل أحد ملامح الانتماء إلى الملة المحصنة، فيما يُعقلن العنصر الثاني ويحرس في الوقت ذاته القوانين العامة المسيرة لمؤسسات الدولة، والتي تحول ذلك المسؤول عليه، سواء الحكومي-المدني أو العسكري-الأمني، إلى فَيْصَل حكم يحدد نوعية الولاءات وقوتها و"نظافتها" من المناوئين. وفي مواجهة هذا التنظيم، أنشأ المضادون تنظيمات تسعى إلى قلب السائد باعتباره غير كامل الأصول ولا يتضمن العودة إلى الاستسلاف. بناءً عليه تكون عائلة السناتور الأميركي في شريط "مولد أمة" شخصية الباني المعزز بلونه ومحتده الطبقي وأوروبيته، فيما يقف الزنجي غاس باعتباره "نقيضا غير كامل الاصول" للعبد الاول، وما موته لاحقاً سوى الاعلان عن فشله في البقاء كمعارض وداعية للاختلاف.

إن هذا العمل الملحمي يكشف أن النمطية السينمائية الأولى للمتوحش لا تصنف فقط للخائن الملون، بل سيتم تطبيقها بحذافيرها على الأبيض

المُستعمِر، حين يعرض غريفث عناصر التنظيم المُغالي في عنصريته (الـ"كو كلوكس كلان") والذي وصل عدد أعضائه في عشرينات القرن الماضي إلى خمسة ملايين من الأنفس، كوجه آخر للخطر على النظام الليبرالي الجديد، وإذا عرفنا أن مؤسسي هذا التنظيم الدموي هم من المحاربين القدامى في الجيش الكونفيديرالي، يتبين عمق الرؤية السياسية لدى غريفث فيما يتعلق بالخطاب الإيديولوجي لسينماه، ومقاربته إلى صيْرُورَة المتوحش الاميركي الكامن والآتي من قلب المؤسسة العسكرية، التي ضمنت استعمار الوافد الأوروبي الأبيض لعموم أراضي أميركا الشمالية.

إلى هذا، عَرَض غريفث مجرمي هذه الجماعات كـ"طواطم" سينمائية مفخمة القوة والبأس، تمتلك كماً مخيفاً من التجبر الساعي إلى الحرب الاجتماعية، وصورها ضمن محيطات واقعية تعكس لكل صنف منها اكسسوارات شخصياتها وبيوتها وامكنة تجمعها ولهوها وحيزات رهبتها ونشاطها اليومي. إن غريفث الرائي السينمائي لن يُضفي تزويقات درامية تُماري مشاهده آنذاك، بل توضحت نصوصه على هاجس التاريخية التي ابقتها حتى اليوم كانثروبولوجيا مؤدلجة لما كان علية المَرْهُوب ومقابله المَرْغُوب.

إذن، ما الذي تغير في مضماريهما؟ في الواقع السينمائي لم يتغير الكثير، سوى شكلهما وابعاد كياناتهما حيث أطلقت التقنيات الجديدة لسان المجرم وضحيته ولونت سحنتيهما بكم من "الالوان الطبيعية" وضخمت من مساحات مغامراتهما لتنشرها على شاشات السينما سكوب والبانوراما والـ"سبعين مليمتراً" محتفية بقوة السلطة، التي لن تفتأ في مواجهة أرذال الاعتراض من المتوحشين. فهوليوود التي تعد الأعرق والأضخم في الصناعة

الدولية للفيلم، حصنت خطابها الخاص بمفهوم "الإرهابي" السينمائي، وظلت وفية إبان الحقبة الذهبية لإنتاجاتها الكبرى في عشرينات وخمسينات القرن الماضي في تكريس نعوتها الإيديولوجية المصورة للعدو، وعملت ضمن توصيات خاصة بالاستخبارات والقيادات السياسية الحاكمة على تأمين تبويبات متنوعة تشمل البعض الآتي:

1- أن هوليوود ستبرر للبطل العملاق التاريخي المستولد من النص التوراتي أن يتحول إلى انتحاري باسم المدنية وحداثاتها وضد الاستعباد، كما حدث مع شخصية العهد القديم اليهودي شمشون (الممثل فيكتور ماتيور) في شريط "شمشون ودليلة" Samson and Delilah (سيسيل بي دوميل، 1949) الذي نُذرت له الاقدار أن يخلص الاسرائيليين من الفلسطينيين على رغم أن زوجته الأولى المتوفاة كانت منهم، قبل أن تكشف لهم دليلة (الممثلة هايدي لامار) سر قوته الكامنة في خصلات شعره، حيث يتعجلون قصه وحرق عينيه وسجنه في غزة لاستعباده كعامل في طحن الشعير.

وليس هناك أبلغ من هذه الحكاية واشتراطاتها الميثولوجية، كي يتم تجنيد العنصر الدعائي وكفاءاته لغرض الكشف عن جنايات المُستعبِد الجماعي الذي شرع في انتقامه من البطل الجبار، بعد أن أحرق مزارعهم، فأشعلوا بالمقابل النيران في جسد زوجته، وسفكوا دماء عائلتها قبل أن يقرر هو الثأر ويمحق بعشرات الألوف منهم. جندت هوليوود احد كبار مخرجي ملاحمها البصرية صاحب "كيلوباترا" Cleopatra - 1934 و"اعظم عرض في العالم" The Greatest Show on Earth - 1952 المخرج النافذ آنذاك سيسيل بي دوميل، ليصوغ المشهدية التي جعلت منه أول استشهادي في التاريخ حين هد –حسب سفر القضاة 16 – جدران معبد داجون فوق رؤوس المحتفلين بـ"تعطيل قوة المتوحش"، الذي سبا أقطابهم ، وسمعوه يصرخ "لتمت نفسي

مع الفلسطينيين". وفعل دوميل ما في وسعه الاحترافي لانجاز درجة نادرة من المطابقة التي حشدت وراءها دعما شعبيا منقطع النظير، وتكلل باعتبار عمله نصاً كلاسيكياً باهر الصورة والحشود والاكسسوارات، لكن من دون التطبيل إلى ثيمته الاتهامية التي تعززت بإظهار المتجبرين الفلسطينيين أهل غدْر ومَذَمة (ما دار في موضوعة أحجية الأسد)، وهم فاسدون ومتعطشون إلى الرزق الحرام.

وهذا التنميط المسيس جعل من هذا العمل حجر زاوية إيديولوجية لأعمال سينمائية مماثلة تنهل من الكتاب المقدس، لتثبت مثالب أهل الشرق الأوسط القدامى، الذين غلوا ضد ضحيتهم العبرانية كما ظهرت بشكل جلي في العمل الأخير للمخرج كينغ فيدور "سلومون وشيبا" Solomon and Sheba - 1959 حيث يُعقد الذم التاريخي على ملكة مصر التي تُكلف ايقاع حبائل الغدر والخيانة بين أدونيجاه وسولومون ابني ملك اسرائيل ديفيد، وهي الثيمة التي ستتكرر في شريط "بن هور" Ben Hurr التي أخرجها العام 1959 وليم وايلر (هناك نسخة أنجزت عام 1926 وأخرى تمت العام 1907 ولم يبق منها سوى بكرة واحدة) حيث تتحول الصداقة بين الامير والتاجر اليهودي يهودا بن هور وقائد الجحافل الرومانية ميسالا إلى عداء مستحكم بسبب طابوقة سقطت من بيت الاول وكادت أن تؤذي الاخير الذي يعمد إلى تهجير عائلة ابن هور قبل أن يقسم هذا بالعودة والانتقام! ولا بد من الاشارة إلى عمل دي ميل الآخر "الوصايا العشر" - The Ten Commandments 1956 الذي يضع النبي موسى واتباعه في مواجهة توحش الفرعوني رمسيس، الذي اتهمهم بعرقلة إكمال بناء مدينته الأسطورية "بيتوم"، وطاردهم حتى سيناء. وفي شريط "المسرف" The Prodigal الذي أخرجه ريشارد ثورب عام 1955 يكون الإغواء المتمثل بشخصية سماره الوثنية (نجمة هوليوود في

خمسينيات القرن الماضي لانا تيرنر) مفتاح البطل العبراني الشاب ميكا كي يفهم أن الإيمان والعائلة أثمن من المغامرة العابرة، فالمدينة هنا رجْس ومليئة بالخطايا التي يجب مقاومتها بتآلف العقيدة مع الأصِرَة الاجتماعية.

ومن نافِلة القول، أن النصوص السينمائية المذكورة والتي اقتبست من القَرَاطيس الميثولوجية، كانت كفيلة إلى حد بعيد بتشكيل ذهنية جماعية تفصل ما بين الضحية والمقتدر الحاكم عظيم الذنب، أو ما هم على شاكلة ذنوبه. ومهما ابتعدت هذه النصوص عن دعوات عنصريتها البينة، فإن انتصار المشاهد وقتذاك سيكون بحكم الإكراه على قبول النص المُحمل بالتأويل المسيس والمحمي بالحكاية الدينية، التي لا يشك أحد بمرجعيتها الحاسمة كما ذهبنا في بداية هذا المقطع.

إن انتفاع هوليوود كمؤسسة تجارية بهذه النصوص، خدم الدعائية اللازمة لسلطة اتحادية توازن بدقة بين علمانيتها كقيادة ليبرالية ومد إيماني هو هوية شعب متعدد الأعراق والطبقات والفئات الاجتماعية، لا يمكن سوى تعزيزه وتوسيع رقعته. ولا يشك مراقب أن تعاظم تأثير عروض هوليوود السينمائية الشعبية في العالم جعل من هذه الأشرطة بمثابة دعم للتنصير المبرمج والمغلف بمفهوم براءة العروض الصورية، التي ستخطف دهشة من رآها خارج الغرب، والتي تدفع بمشاهدها الساذج إلى تماثل هذه البطولات والمآسي، بما يُنضج إيمانه الجديد، بمعنى أن الظن السحري الذي يشيعه الشريط عبر حركية صوره وتطابقات مناظره وهيئات أبطاله يحسم أمر الشكوك لدى مشاهد تلك العهود الرائدة للسينما، بأن ما يراه أمامه هو الصدق كله، الذي سيرغمه على اندماج وعيه وإحساس كيانه بأن صناعة الحكاية بمجملها صادق ولا غبار على مسوغاته.

2- أن هوليوود ستبرر كذلك إبادة الأرومي المتوحش بسبب أن الأرض التي عاش عليها مع أجداده لا تستأهل أدْناسهم وأن موتهم واجب حضري من أجل عمادة خيراتها. ولقد اجتهدت حكايات هوليوود كثيراً في تنميط المتوحش العاري الذي لن ينصفه التاريخ لهمجيته التي تُظهره بشكل دائم على الشاشات وهو يستهدف النساء والاطفال العزل كي يجز شعور رؤوسهم.

ومع إشتداد نعرة التصفية السينمائية مع عدو أُزيل عملياً من على تلك الأرض وأُجبرت بقاياه على السكن في مستعمرات قسرية، مع استغفال إعلامي مقنن، وسياسة إجبار على إدمان المسكرات والمخدرات وتعميم الجريمة بين طبقاتهم المتبقية، فإن السينما فعلت من تنميطها الكلاسيكي للهندي الأحمر ومن يدورون في فلكه كهمج يحق للمتمدن ذي التكليف اليسوعي في محقهم من أجل أن يتحقق الصفاء وبناء قوة المستوطن الحقيقي، الذي لن يدعي أبداً ملكية أرض بكر، بل إنما يعود إلى تربيتها -كما أرادت نصوص الأجداد- وإعمارها بمتروبوليسات سيكون عليها حكم العالم.

إن هوليوود في هذا المضمار ستجد نفسها مجبورة سياسياً وبشكل دوري وبترافق مع الحروب الاستباقية المقبلة على استخدام المعيار ذاته لتقديم الشعوب العدوة، وهي في حقبها السينمائية المتنوعة اكتنزت بأعمال كثيرها ساير القرار السياسي العام الذي حول الهندي الأحمر إلى هدف يجب إزالته، ولاحقا الهسبانك الوافد الذي كان عليه أن يعترف بذنوبه الشيطانية كونه سليلاً لأقوام وحشية مازالت إلى يومنا تحتفل بامواتها وطقوس "الفودو" التي تخرب التمدين المتعجل في أرض الغرب الاميركي.

ومن المهم التوكيد على أن هوليوود -التي نتخذها هنا نموذجا لـ"العسف السينمائي" وقدرته الجبارة على فرض خطابه الإيديولوجي على غالبية أمم الأرض- جندت ضمن التيارات النقدية التي برزت مع هبة الصورة المتحركة في بدايات القرن العشرين ما يمكن اعتباره "طابور قيم" ومن مسؤولياته الإصرار على إقناع المتعلمين أن أشرطة مصنع الأحلام الذي لا يقارع، والذي تتحكم به الأخوات الإنتاجية الكبرى وقادتها الذين يغلب عليهم انتماؤهم إلى الملة اليهودية الطاغية في استوديوهاتها الكبرى، إنما حملت لواء الدفاع عن أعراف تمتد عراقاتها إلى العمق الأوروبي الذي ضُخ بكم نادر من الحصانات الدينية. وهذه بدورها أقامت سدوداً اجتماعية ونفسية ضد "كائنات التوحش والبهيمية" كان يكفيها أن تُظهر شخصاً منهم على الشاشة ليعم الوَجل من طلته البغيضة.

إلى ذلك، فإن هوليوود أصرت على أن الهجمة على الغرب الغني والخصب التي تهكم عليها المعلم الكبير تشارلي تشابلن - خلقت معايير وقيما متناقضة مع الشرق الاميركي، وحملت في بعضها غمزا مبطنا إلى أن مَنْ اتجه إلى ذلك العمق الغربي المظلم هو الموعود بالقوة والتسيد والرقي المحتوم، والمغزى جلي في أن النبيل الاوروبي الذي نزع الطيات الكثيرة لملبسه الامبراطوري الانيق مع رفاقه من الوضيعين الذين سيعوضونها بالقبعة والمسدس والجزمة ذات المهماز الحديدي الشهير من أجل أن يحفروا عميقا في البراري التي وصفها الروائي الكبير كورماك مكارثي في نصه الإشكالي "خيط الدم" بأنها (أي البراري) الشهيد الذي لم يرفع عقيرته بالاعتراض، ذلك أن زُمْرته المتوحشة والموغلة في الدموية تنطلق من شرق المبتدأ الأميركي، مكتسحة في طريقها نحو غربها كل من يقف أمامها، ومبيدة سكان أي تجمع بشري. فالوعد الدموي يعني أن التوحش هنا سمة المعترض على قيم المواطن الأصلي ومحتده العريق وثقافته المتأصلة بالشقاء الطبيعي.

ومع أن هذا النص الكبير نشر في العام 1985 ويستعير اجواء حقبة تأسيسية، فإن الكثير من قيمه وجد نثاره في اعمال المعلم جون فورد وتشكيلاته السينمائية عن الغرب المتألق بمغامرات المستعمرين الأول الذين خطت حوافر خيولهم فيافيه قبل أن يؤسسوا بؤرهم ويُطلقوا كياناً اتحادياً ابيض العنصر والارادة والقوة. وفورد الحصيف الذي في اغلب اشرطة الـ"ويسترن" (ما يصطلح عليه برعاة البقر) التي انجزها بجلال سينمائي لا مثيل له بعنفوانه وتجريبيته، "نظف" بطله الاثير (يجسده على الدوام النجم الموغل في يمينيته السياسية جون واين) من دم ضحاياه، وأفرده على الشاشة كنبي معاصر ينتصر إلى عنصريته الأوروبية ويحيل المعتدي إلى درس في الوطنية وجبروتها وإصرارها على عدم الرحمة، وإن غُلفت دعاواه بالتقوى. ولعل شريط "حصن الأباتشي Fort Apache - 1948" أنموذج باهر على الترتيب الهوليوودي–الفوردي على تصادم القيم بين الشرق والغرب الأميركيين، التي ثبتها كل من الباحثين بيتر وولن وجيم كيتسيس في دراساتهما المتفرقة، والتي وضبّها لاحقا المؤرخان لويس جيانيتي وسكوت ايمان في مؤلفهما "فلاشباك: تاريخ مختصر للفيلم"(عن دار برينتس هول، أنغلوود كليفز، نيوجيرسي. 1986) في جدول مقارن مختزل يضم تبايناتها ظهرت على الصفحة 148 كالآتي:

الغرب الأميركي	الشرق الأميركي
بَرية	حضارة
فردية	تجمع بشري
اهتمام شخصي	خدمات اجتماعية
حرية	موانع
فوضى	القانون والنظام
وحشية، هَمَجية	تهذيب
شرف شخصي	عدالة مؤسسات
وثني	متحضر (أو نصراني)
طبيعة	ثقافة
رجولي	رقة
براغماتية	مثالية
إصلاح زراعي	تصنيعي
خلوص	فساد
ديناميكي	راكد
آني	فائت
خبرة	معرفة
أميركي	أوروبي

والتضارب الجلي هنا يشير إلى أن القطوع بين الطرفين غير قائم على عداوة حضرية، بل لكون الشرق يحمل جذره الاوروبي واصراره على المحافظة عليه وتكريسه من باب السياسة وادارة شؤونها، فيما ذهب القطاع الأخر الكبير نحو الغرب ليغيروا من قناعاتهم ولكي يستعبدوا بشراً بحجة السؤال اللاهوتي والشكاوى الميتافيزيقية التي جعلت اعداداً وفيرة منهم دعاة

تنصير ووحوش عنصرية عممت الطابع الفردي الاناني ذي النبرة البَرية التي لا تخشى من تبرير جرائمها ومجازرها ودمويتها باعتبارها تعميداً للأرض الإلهية البكر. وفي "حصن أباتشي" يضع المخرج فورد بطليه الكابتن يورك (جون واين) ورئيسه الكولونيل ثيرزدي (هنري فوندا) امام استحقاقات الامر العسكري ضد الهمجي الاحمر الذي اعلن العصيان المسلح. الاول مجند محترف مارس الاهوال وتوصل إلى قناعة أن العدو لا يقارع بالنار دائما بل أن هناك اسلوباً اقل خطورة هو اظهار نية الاحترام التي تُعلي من المفاخرة على حساب العداوة، وهي -كما هو بين- نبرة مثالية قائمة على معرفة وخبرة.

أما الثاني، فهو ابن المؤسسة الإقطاعية الساعية إلى أرستقراطيتها المتوارثة والمحصن بشهاداته الجامعية وخبرته في الحرب الأهلية الكبرى والتي تُشْكِل في مجملها شخصية متعالية، فردية النزعة، متشاوفة تكشف عن ذرائعيتها. ولا يكشف المخرج فورد سريعا عن انتصاره لكيان على أخر، قبل الذهاب إلى المعركة التي لن يرينا فيها المواطن الاصلي ابن البراري سوى بسالته التي تُصطبغ هنا بوحشية متطرفة بدمويتها، فهو الطرف الساعي إلى اعدام الفَوْج المتحضر وإزالة وجوده داخل حصنه العسكري.

ولئن يسقط ثيرزدي بعواقب حلوله الحاسمة وموته اللاحق بشرف قتالي لا نظير له، فإن البطل الأبيض اليسوعي الحقيقي يتجسد بحكمة الكابتن يورك، التي يعلنها بصدر نافر لناقلي الأخبار أن "الجنود لن يَنْسوا مادامت فرقتهم باقية". فمنذ هبته الفاشلة والمتأخرة في إنقاذ من تبقى يكون عليه أن لا ينعى خسارته، وإنما يكيل المديح للحياة التي استمرت بعد المعركة الطاحنة، كونه أفرغ شحنة المتوحش بالمراضاة وإعلان التزامه بمراسم الحرب.

ويشكل هذا العمل الفريد في خلاصاته الإيديولوجية لمفهوم الشرف العسكري ورهاناته امام المُرهِب البدائي تراكما سينمائيا هائل التأثير ينطلق من تهديد الأس الاجتماعي المتمثل بالاسرة واعرافها وتراتباتها الطبقية والتي تجلت سابقا في منجزه الكبير "مركبة السفر" 1939 - Stagecoach حيث يجمع فورد ارادات شعبية متنوعة الاطياف في عربة سفر تجرها الخيول وهي وسيلة شاعت في مفتتح الاستعمار الاوروبي لاميركا الشمالية، يكون امامهم عبور براري تسيطر عليها قبائل بهيمية من المغِيرين السَلابين.

وبدلاً من مشحاناتهم واختلافاتهم المسيسة الطابع التي يُنَحُّوها جانبا، يُظهر فورد متانة العنصري الابيض للذود عن بقائه المتمثل بالوليد الذي عليهم إيصاله بأي ثمن إلى الأمان. أن "الإرهابي" الأحمر لا يظهر هنا كمقاتل يسعى إلى إزاحة مستعمر، بل ككائن عنفي لن يتوانى عن كشف دمويته وإصراره على القتل. ويُبقي فورد بصيرته السينمائية مستمرة على هذا المنوال ضمن إشباعات درامية تتوسع دائرتها من سؤال البقاء الجماعي إلى قانون فرض القانون الوافد. اذ أن المتوحش بقانونه الغريزي الذي يدفعه إلى المحْق اوالخطف اوالاغتصاب يكون عليه أن يواجه ليس بالاسلحة فقط بل بالارادة العصامية ذات المسوح اليسوعية التي تقود البطل إلى انجاز مهماته بغض النظر عن المخاطر (وهي تيمة طُورت في وقت لاحق ولكن بأنفاس أكثر مخاتلة مع إنتاج سلسلة الأشرطة التي عُنيت بحربي أفغانستان والعراق، أوما سُمي بـ"الحرب على الإرهاب").

وأبلغ نموذَج لهذا الخط الانتاجي هو شريط "الباحثون" The Searchers الذي انجزه فورد العام 1956 ومكن فيه مشاهده أنذاك من فهم الهاجس السوداوي الذي غلف حكايته على الرغم من الالوان الزاهية التي

صورت فيها الحكاية الملحمية. وفرادته هنا، أن فورد وجد في تغييب المتوحش عن الشاشة صَيره اكثر مدعاة للرعب. فسحنة الإرهابي المعروف ستكون على الرغم من شيوع ملامحهها اكثر وقعا إن اختفت عن الانظار وتركزت في وعي مُشاهد الفيلم الذي وجد أن خطف الصبية البيضاء من الحضن الآمن ونقلها إلى برية لا تتماشى مع منطق البطلة الصغيرة بمثابة تعذيب إلهي يحتاج إلى منقذ شرس. ومع عودة البطل أيثان أدوردز (الممثل جون واين) إلى العائلة واكتشافه "سرقة" الهندي، يتحول البحث المضني الذي تشترك فيه شخصيات عدة إلى مُجاهرة عن جماعية متوحشة اوروبية بيضاء متناظرة مع توحش رجل البراري.

إن إخلاص البطل إلى نطفة العائلة الغربية (الأحداث تدور في فيافي تكساس) تجعل منه كما لو كان متشبها بالقديس جرجس (أو كوركيس وصونه القديس جورج) الذي يعود من ذويه بعد أن خاض معركة ضروساً في مصر ليصرع تنيناً أشاع الرَهبة بين أهالي مدينة القيروان.

فإيثان العائد من الحرب الأهلية الاستقلالية يبذر من دون أن يدري قانونا أميركيا بامتياز عماده أن الخطيئة لا تُغتفر، فبحثه الذي سيدوم على مدى سنوات خمس قادمة، يُمتحن فيه "وحشيته" الكامنة التي تتفجر حينما يعرف أن الصبية التي تحولت إلى امرأة دُنست إلى الابد بالنطفة النجسة للمَرهُوب الاحمر. أن شريط "الباحثون" يؤسس إلى نمطية جديدة لم تعدها هوليوود ويمكن عدها فاتحة إلى التصحيح السينمائي المرتقب الذي ستتكفل به مجموعة من المخرجين الشباب الجدد حول ابن الأرض الاصلي الذي أُرغم على لبس رداء الإرهابي البربري، وسيجد مشاهد المنجز الهوليوودي المعاصر أن هؤلاء

المبدعين لن يتوانوا في تقديم الوافد الغربي كوحش وقاتل ومُرهب وهو ما كانت سياسة الاخوات الصناعيات السينمائيات الكبرى تتكاتف على تمرره لحقب طويلة.

لا ريب أن نصوصاً مثل "عز الظهيرة" High Noon لفرد زينمان (1952) حيث جُبن الرجل الابيض لن يستقيم الا حين يتهدد محيطه وليس مرتبته، و"الرجل الكبير الصغير" Little Big Man لارثر بِنْ (1970) حيث يتبنى الهندي المتوحش صبياً ابيض وتجبره الظروف على امتحان اختياره بين نطفته الاصلية أو عائلته غير البيولوجية، و"الزمرة المتوحشة" The Wild Bunch لسام باكنباه (1969) حيث يواجه اليميني الابيض الذي يفلسف جرائمه كونها حقاً شرعياً ضد جشع القائد المكسيكي ودمويته المفخمة وجشعه، و"بتش كاسدي وساندانس كيد" Butch Cassidy and the Sundance Kid لجورج روي هيل (1969) الذي يضع العقاب سيداً على حكايات ومصير سارقين عاثا كثيرا في تجارة المصارف، و"الطوبو / البغل" El Topo لاليخاندرو جودوروفسكي (1970) حيث يتناسل القاتل على الدوام، و"ماكاب والسيدة ميللر" McCabe and Mrs. Miller لروبرت ألتمان (1971) الذي اسس لمفهوم الـ"انتي ويسترن"(ضد سينما رعاة البقر) حيث الطبيعة هي المدى الدرامي لحكاية تصفية مغامر ابيض اثرى وتسلط عبر ماخور شعبي. و"بوابة الجنة" Heaven's Gate لمايكل تشيمينو (1980) حيث الميثولوجيا في صناعة دولة العنصر الابيض ستتكشف عن نفوس مريضة لا تخرج عن كونها شياطين استقرت على أرض خصبة. و"الخيال الشاحب" Pale Rider لكلينت ايستوود (1985) ومثله في "اللامتسامح" Unforgiven - 1992 حيث الانتقام واجب وعلة اجتماعية في آن، و"نجمة مفردة" Lone Star لجون سايلز(1996) حيث تكشف جريمة

تطال حماة القانون عن أخريات يتستر عليها القانون نفسه: الاب الذي تخلى عن رضيعه، والخلاسية التي باعت جسدها كي تضمن لقمتها. واخيرا "جبل بروكباك" Brokeback Mountain لأنغ لي (2005) حيث المثلية صنو لطبيعة بكر خائفة من الكشف والحرث.

ولا ننسى بطبيعة الحال التهكم اللاذع الذي صور به الايطالي الكبير سيرجيو ليوني الغرب الاميركي في سلسلته التي انجزها تحت خانة "سباغيتي ويسترن" حيث يداور الاجلاف من كل نوع ادوار الابطال والقتلة وقطاع الطرق والزناة مع بعضهم بعضا في ملحميات ملونة تقول في النهاية منهجا واحدا: إن هذا الغرب ولد على يد متوحشين لا ينتمون إلى النخبة الاصلية التي كانت جزءا من هارموني طبيعي عالي الجودة قبل أن يُمحق. اكدت هذه الافلام وملحقاتها أن هوليوود في هذا النوع السينمائي الذي بار سريعا انما سلعت خطابا داخليا زاوج بين سياسة الخَط الإيديولوجي لزمرغريبة كانت تشكل عائقا امام "تحديث" المجتمع الجديد، وإظهارها بسحن وجلود قذرة يتحم على مشاهدها ومتتبع موقعاتها الدموية أن يرفضها باعتبارها اثماً يجب أن تزول إلى الابد أو أن يتم استعبادها إلى الأبد أيضاً.

ولئن توصل المخرج غريفث في ريادته السينمائية إلى الخلاصة الرسمية وكشف عوراتها، فإن هوليوود المحدثة وبعدها السينما الاميركية المستقلة سارعتا إلى دعم الرؤى الجديدة حول الشعب المتآخي الذي وعى أن عداواته الاولى كانت واجباً لتوكيد قوة الدولة الجبارة والمغالية في مصاولتها في الحروب. الأمر الذي سيقود القرار السياسي نحو عدو خارجي، أي أولئك المتوحشون القاطنون على أطراف العالم، والذين يستوجب ترويضهم، بعدما ضُخت بين تلافيف أدمغتهم بلايين الصور المنمقة للمجتمع

الرباني، الذي سيجد لاحقا واجباته السماوية في إنقاذ العالم وتوسيع رقعة الديموقراطية التي شيدت على دماء ملايين الجثث منذ الاستعمار الاول الذي قاده الفاتح الاسباني خوان بونس دي ليون حين وطأت قدماه أرض فلوريدا في الثاني من نيسان (ابريل) 1513.

إن السينما لن تتوانى في مرافقة ذلك العبور الأميركي المقدس ومناصرته إلى أرض الغرباء، ذلك أن الحرب التي اغرت الاميركيين بالمجيء اعادت دورة انتمائها القديم: اي أن تكون معياراً معرفياً مستنسخاً ومتبدلاً يستخدم التكنولوجيا المتعجلة في التعقيد التقني، يكون عليه واجب تبرير قتل العدو المتوحش "الجديد" مرات أخرى كونه مخطئاً أزلياً لا يستحق الحياة ومتعها.

لكن ما شكل هذا المَرهوب الغريب؟ وما حجم قواه وقدراته على المواجهة؟ وما هي الكيفيات التي سيعالج فيها اهانة محتده ودياناته واعرافه وثقافاته وقيمه؟ ترى ما قدرات تفكيره وعجالة ردود افعاله في اختيار القرار السليم الذي يُعينه على افشال ازاحته نهائيا؟

كانت السينما شاعت بين الناس، حينما جاء الاميركيون لفتح جبهاتهم الجديدة، بل إن امماً مثل الفرنسيين والالمان واليابانيين وبعضاً من اهل اسيا اوجدوا صناعاتهم السينمائية وجودوا فيها واستخدموها لمآربهم السياسية والتجارية. لقد دخلت السينما عصر المضاربات الكبرى، لكنها ـ لحسن الحظ ـ ما زالت ولادة لقامات سينمائية كبيرة ساجلت في ضروب الحياة والمجتمعات، ولم تخش شيئا في مد لسانها الإيديولوجي ضد العدو المجاور. بيد أن القدوم الاميركي غير القناعات بسرعة لا مثيل لها، فشاعت موضات

جديدة وعمت اجيال من الشبيبة لم تعد تهوى رجعية التقاليد وسكونيتها. وبدا للاميركيين أن العدو الخارجي من أجل ترويض شعوبه لن يتطلب المرور بالحقب الطويلة التي كان على الجميع في ذلك البلد القارة أن يتعذب ويجالد كي تنتهي بدولة الحقوق المدنية.

وجد مؤرخو هوليوود لدهشتهم أن أفلام رعاة البقر قد فعلت الكثير في عقول الغرباء، وكادت أن تصبح ذات شرعنة فنية في اوروبا بحجة انها كانت بطولات لتوسيع رقعة المسيحية في أرض الهمج، لكن ما زاد في الدهشة أن النموذج الاميركي في شكله الثوري اصاب الجميع بلوثة حادة، بعضها تحول بسبب ذلك التعجيل إلى عدو مزمن. من هنا يُفهم اشتعال مصطلح "الاستثناء الثقافي" الذي بدأ رمزا للوطنية قبل أن يتحول إلى سلاح تحريض واسع النطاق، نراه اليوم قد اتسع واتخذ مظاهر عُنفية، يسميها الاميركيون والغربيون تخلفاً، قبل أن يوسعوا دائرة الاتهام بنعتها بالإرهاب السياسي ومن بعده الديني.

ستعود السينما إلى المربع الأول في استخدام سحرها لمقارعة الأجلاف الجُدد، لكن من دون توريات، ذلك أن العدو منذ الحرب العالمية الاولى كان واضح المعالم: القوى الاوروبية الطموحة وعلى رأسها النازي المتوسع، ولاحقا الياباني–الآسيوي الساعي إلى الغلبة الجغرافية. ولئن كرت السينما الحربية أو المبررة للحروب وقوي ساعدها الدعائي والتحريضي مع الفتح المتعجل لجبهات القتال بدءا من بيرل هاربر وانتهاء بالعلمين مرورا ببحر الصين والمدن الاوروبية والعمق الاسترالي، فان ما تبقى امام الفيلم هو توظيب توجهه مع القرار العام للمعارك واختيار نبرته التبريرية إلى إزاحة عدو جديد تحول - منذ الآن - من الشرذمة العرقية إلى الامم العَدوة.

ولا يستقيم الكلام هنا من دون الاشارة إلى الآتي:

- على اعتبار أنها الصناعة الأضخم غربيا، فإن هوليوود سعت إلى التدْليس السياسي كاستراتيجية إعلامية توسعت مخاطرها عبر تعزيز نظام المشاهدة الذي انتقل من صالات العروض وأنظمتها التجارية التي تقسر زبونها على القدوم إلى مكان بعينة للمشاركة بطقس عام، إلى الثورة الرقمية التي جلبت النصوص السينمائية الاميركية بالذات إلى غرف الجلوس والديوانيات الاجتماعية، لتحول الزاد الاعلامي مجاوراً لطاولات المآكل والسهر العائلي، الأمر الذي يعني أن نسب الاختراق الإعلامي زادت بلا حدود، وكشفت لاحقا أن الأنظمة السياسية في المعمورة لم تكن جاهزة في تأمين وسائل صد هيمنتها.

وبدلاً من التحْريض المضاد لحكاياتها الملفقة، وجدت هذه الصناعة قبولاً غير متوقع في عرض أعمال متهافتة مهدت إلى نظرية "أفلمة التوحش" القائمة منذ الاجتياح السوفييتي لافغانستان في كانون الاول (ديسمبر) 1979 والمستندة على فكرة أن المُعمم الجديد هو الوجهة العملاتية لإرهاب الجماعة الذي سيؤدي فيما بعد (هجمات 11 ايلول 2001) إلى اعلانه رمزاً عاماً للإرهابي بتعريفه السياسي الغربي.

-أن التشخيصية في الفيلم الهوليوودي لِمثال المَرهُوب انتقلت بتدرج بطيء من استشراقية شبقية كما وجدت صداها في شريط جورج ميلفورد "شيخ" The Sheik - 1921 والتي حافظت على اجواء ملفقة باعتبار أن العربي (والمشرقي عموما) مجبول على خطف النساء ذوات السحن البيضاء لاثبات فحولة خرافية، وهم-بالتالي-إرهابيون اجتماعيون تجتمع في صفاتهم العبودية والغدر والاغتصاب والسرقة والقتل، لذا فان قذاراتهم ذات بعدين: اكسسواري يتعلق بمقتنياتهم المتواضعة حيث يتزنرون باسلحة يدوية متخلفة

تساهم في قوتهم وتحقق لهم انحرافاتهم، والأخر اتهامي حيث يكون هذا المَرهُوب جاهزاً إلى الادانة بصفته رجعياً يقف ضد قِيم التحضر الوافدة (كما في شريط "العرب" The Arab - 1924 لريكس انغرام حيث يحارب بطل الفيلم جميل جحافل الاتراك ليفوز بقلب ابنة مبشر اميركي!). وانتهت هذه التشخصية إلى تحويله إلى ثلة اجتماعية إكزوتيكية متخلفة تبتغي القتل الجماعي، وتمتلك عناداً شرساً مفعماً بالدموية من اجل الحصول على اسلحة دمار شامل على رغم ظهور افرادها بهيئات نمطية-بدائية.

وهذه النعرة الإيديولوجية ذات هدف واضح يبين أن المتوحش انما يتحصن بتخلفه بداعي التخفي به. فما رموزه في الاعلام الغربي الحداثي سوى جبة ولحية وثوب قصير ونعل رياضي!. وهذه المواصفات سنجدها بوفرة مبالغ فيها في اشرطة متدنية النصوص والتركيب السينمائيين على شاكلة "اكاذيب حقيقية" True Lies - 1994 لجايمس كاميرون ولاحقا "الرجل الحديدي" The Iron Man - 2008 لجو فافيريو وفي كليهما يكون السعي المطلق للمتوحش هو الحصول على السلاح القاهر!.

- لا بد من ملاحظة أن التغيير السريع الذي أصاب الحكايات السينمائية في النصوص الهوليوودية ترافق مع انقلاب التخطيط الدعائي والموجهة إلى مفهوم المتوحش. فبعد إعلان الحروب الاستباقية ومشاركة أمم لم تكن على خارطة التعاون في فضائل الاحتلالات المبررة اميركيا، اضافة إلى خطط التوسعات العسكرية ذات التهيؤات اللوجستية العالية الادارة لنقل الجبهات نحو جغرافيات متنوعة، فان الشريط السينمائي الهوليوودي وعى الحاجة إلى فتح منافذ جديدة للشتيمة الدعائية.

فإذا كانت حقبة سبعينيات القرن الماضي قد شهدت هجوما مقننا ضد السعوديين بسبب حرب عام 1967 ومن ثم فورة النفط، فإنها في حقبة نهايته ومفتتح لاحقه أُتخذت تصورات سعت إلى عقلانية جديدة ذات اثمان ابتزازية اعتمدت على القدوم إلى المنطقة وتصوير حكايات البطولات العسكرية ضد المتوحشين في عقر دارهم وبين ظهرانيهم. ففي شريط "الشبكة التلفزيونية" Network - 1977 لسيدني لوميت ظهر العرب (وهنا هم السعوديون تحديداً) كمتعصبين يتلبسون أردان القرون البائدة ويسعون إلى السيطرة على أكبر شبكة تلفزيونية في الولايات المتحدة، وفي شريط مواطنه آلان جاي باكولا "اعادة توظيف الاموال" Rollover - 1981 قُدموا كفرقة شريرة تسعى إلى تدمير الاقتصاد الاميركي ودولاراته عبر فتح حسابات سرية لشراء الذهب وزعزعة العملة الخضراء. ولا يمكن اغفال التوحش العربي في "بروتوكول" Protocol - 1984 لهربرت روس حينما يصر امير احدى دول الخليج على مبادلة الحسناء غولدي هاون وضمها إلى حريمه مقابل السماح ببناء قاعدة عسكرية اميركية! ومثله "النسر الحديدي" Iron Eagle - 1986 لسيدني جاي فيوري الذي يتفأخر باستلاف شاب اميركي وزميله الزنجي لطائرتين مقاتلتين لدك بلد عربي وانقاذ والده من الرق الشرق اوسطي.

في السنوات العشر الماضية ارتقى هذا الخطاب درجات اكثر استفزازاً، معتمداً على الحصانات الديبلوماسية والعسكرية وكذبة الشراكة السينمائية التي استهدفت بالذات منطقة الخليج. ولكي توكد هذه الصناعة على انها عازمة على السير جنباً إلى جنب مع القرار السياسي، فان استهدافاتها ذهبت نحو انظمة معنية، اذ لا خشية من افهامها حجم التهديد الذي تتعرض له، والاصرار عبر الحكايات الخيالية انها نُظم مستهدفة ـ أسوة بالغرب ـ من المتوحشين انفسهم الذين عموا في كل مكان، من هنا جاءت

نتاجات مثل شريط المخرج بيتر بيرغ "المملكة" 2007 - The Kingdom حول فريق من النخبة العسكرية الاميركية يصل إلى المملكة العربية السعودية لتصفية خلية متوحشة. اذ شدد الشريط لاول مرة على التعاون الامني وتبادل الخبرات، فيما قال شريط البريطاني سام منديز "جارهيد" 2005 - Jarhead أن الحرب مسؤولية وقدر يجب اتمامها حتى وان لم يتحقق للجندي انتوني سوفورد المتعجل لاثبات وطنيته وبطولاته اي اشباع للقتال وتصفية العدو الذي لم يكن موجوداً كما اشاعت القيادة عنه. في حين جال مواطنه ريدلي سكوت في عمله الاستفزازي "كتلة اكاذيب" 2008 - A Body of Lies في اماكن التوحش الافغاني والعربي كي يهدد الجميع بان أعين المخابرات المركزية الاميركية تراقب الجميع ولا فكاك من العقاب.

- ويجب التوكيد هنا أن الفيلم الهوليوودي غير معني بالدقة الميدانية والتاريخية، ولا يمتلك هاجساً يتحقق عبره من أمانة معلوماته والتزامه بحق الآخرين الذين يصورهم جميعاً في خانة واحدة كزمر متوحشة، فلا مكان للاشارة إلى مرجعياتهم الثقافية والحضارية، أن التخطيط العام لمثل هذا الشريط يبغي كما فعل مع اليابانيين حين اجمعت افلام الخمسينات على اعتبارهم أوباشاً يتوجب جزهم وإلغاء مكانتهم العالمية رغم الحضارة العريقة التي بُني عليها مجتمعهم. وهي الحالة ذاتها التي شاعت مع الالمان حين حولتهم هوليوود جميعا إلى نازيين قتلة، وهو الامر نفسه الذي جعل هوليوود تعتبر العربي والشرق الاوسطي جزءاً من الاسلام الاسيوي، فعجلت بإلباسه طلات أسامة بن لادن وأيمن الظواهري ومقاتلي حركة "طالبان"، وتطلب الامر وقتاً كي تتدارك أن امانتها ناقصة ومجروحة، فسارعت إلى جعل إرهابيي افلام مثل "الحصار" The Siege - 1998 لروبرت زويك عن انتحاري يخترق حصار نيويورك و" يونايتد 93" 2006 - United 93 للبريطاني

بول غرينغراس حول شجاعة ركاب الطائرة المنكوبة في مواجهة خاطفيهم و"القرار الاجرائي" (1996) لستيوارت بايرد الذي سبق هجمات ايلول نفسها بتصويره مجموعة إرهابية فلسطينية تخطف طائرة وتتوجه بها إلى هدف مركزي في واشنطن، متأورين في محياهم وملبسهم (والمعروف فان التنكر بالاثواب الافرنجية كان جزءا من تكتيك الخاطفين لتأمين هجماتهم)، وهذا الملمح التفصيلي أصرت عليه هوليوود من باب انها معنية بأزاحة الصورة النمطية التقليدية في جل اشرطتها المقبل.

وبقدر ما انها سايرت الطلة التحايُلية التي قامت بها زمرة 11 سبتمبر، فقد بان واضحاً أن المنجز السينمائي الاميركي الاخير وقع في مطب الخديعة الاصلية التي اكدتها الصور المتلفزة في المطارات الاميركية لفريق محمد عطا والتي اظهرتم وقد تخلوا عن "توحشهم" واكسسواراته التسبيقية!.

ويقود هذا الكلام إلى نقطة اضافية في انقلاب هوليوود بشأن التوحش المغيب في داخل المجتمع الاميركي ومدنه بشوارعها وحاراتها ومقاصفها وجامعاتها و... جيوشه المنتشرة في اقصى بقاع الدنيا، اذ وعت اهمية مقاربة الأثم الاعظم في المغامرة الاميركية المتمثلة بجثة الجندي التي صفاها "التوحش الشرقي" ومَثل احيانا كثيرة ياقدامها وعزمها واندفاعاتها نحو "تأسيس ديموقراطيات وسط الرعاع". أن اعمالا مثل "في وادي الله" In the Valley of Elah - 2007 لبول هاغيز عن الجريمة المستمرة بين الجنود العائدين من حرب العراق، ومثله "الساعي" The Messenger لأورين موفرمان عن الضباط المكلفين بنقل اخبار موت الجنود على جبهات القتال إلى ذويهم، و"دافع البلاء" The Hurt Locker - 2008 لكاثرين بيغلو حول مفكك اميركي لصواعق المتفجرات العراقية ومحن ميتاته المؤجلة،

و"ستوب لوس" Stop-Loss - 2008 لكمبيرلي بيرس الذي تعرض إلى موجات العنف بين الجنود العائدين من العراق، وجديد المخرج الايرلندي جيم شاريدن "اخوان" Brothers - 2009 الذي قارب موضوع الخطيئة العائلية التي تمارسها زوجة جندي اميركي اختفى في العراق لترتبط بعلاقة غرامية مع شقيقه! اضافة إلى افلام أخرى سعت جميعها إلى اعتبار أن المحن الاميركية تأتي دائما من معتدٍ بعيد، عصي على الاميركي أن يفهم مراده وهو الذي جاء لانقاذه من ديكتاتوريات لن تُزاح الا بقوة ماحقة.

إن هذه الموجة المتأخرة تصب في الوعي الضمني للخيار الدعائي بأن الجبهة الداخلية أوجب لهجمة إقناع مركزة تبرر موت الأحبة وتُعظم من استشهاداتهم. من هنا لن يرى المشاهد الاميركي جثة واحدة بل استعادات لمواقع معارك يكون فيها الجندي مُبرزا بقوته وصنعة حروبه فيما يبدو العدو متوحشاً صغيراً، يلف طرحته العربية حول وجهه وكأنه يخاف أن ترصده كاميرا ما وتفضح سره، وهو ايضا طريدة سهلة الاصطياد كون مناوراته قاصرة وشجاعته بائرة. ولا بد من التوكيد هنا أن هذه الصيغ السينمائية لا تستهدف الشحذ الوطني، فهو ليس ديدنها الإيديولوجي وانما هي رص درامي لمفهوم البطولة المستديمة لابن المؤسسة العسكرية الذي تعود جذور مغامراته إلى اجداده الاوروبيين الذي جزوا رؤوس الهنود الحمر من قبل.

متمدن لكنه متوحش: "نادي العراك" Fightclub

لكل سينما في العالم طريقتها في "خلق" متوحشها وتحديد ملامح جرائمه ووسائلها، وهي (أي السينما) غالباً ما تلجأ إلى ترميزات متعددة الوجوه حسب حالات الداخل الوطني وقدرته على تقبل القرار الدعائي

الرسمي ومدى ردود فعله. فاليابانيون المحاصرون بهزيمتهم على سبيل المثال شتموا الأميركي عبر وحوش "غودزيلا" و"موثرا" و"أنغويريوس" و"رودان" و"فاران" وغيرها ايام حقبة استوديو "توهو" للكائنات الخرافية التي أُنجزت في خمسينيات القرن الماضي، وضمت كماً متفجراً من التوريات الفيلمية حول القوة الماحقة والمستترة لدى الياباني.

وهذه الأعمال تقف على النقيض من المفهوم الرجعي الذي قدمت فيه هوليوود وحوشها مثل "كينغ كونغ" الغوريلا الذي يجلبه المغامر الأبيض إلى التمدين ليعيث تخريباً وقتلاً قبل أن تُرديه رصاصات القوة الميكانيكية وتطورها (الطائرات) وهو معلق على هامة رمز الحداثة (مبنى الامبايرستايت الشهير في مانهاتن). اما الالمان الذين نكبوا في الحربين العالميين فقد اشاروا إلى الوحش الديني المرمز إلى اليهودي منذ الانتاج الاول الصامت للوحش الطيني "غوليم" The Golem (بول فاغينير، 1920) الذي اعاده حاخام إلى الحياة، قبل أن يرتكب المجازر إثر امتناع زوجة تاجر الأثريات الرضوخ لاستعباده العاطفي وإرغامها على مبادلته الحب! وكلما تقدمت تقنية السينما بدا المتوحش مستوعباً لحاجة السينما إليه، فهو كائن فضائي مشبع بالقتل (كما في "الغريب" Alien - 1979 للبريطاني ريدلي سكوت)، وهو سمكة قرش عملاقة فتاكة (كما في "الفك المفترس" Jaws - 1975 لستيفن سبيلبيرغ)، ومثلها الكائن الخرافي المائي في الشريط الكوري الجنوبي "المضيف" The Host - 2006 للمخرج بونغ جوون، هو الذي يُرعب سيوول ويخطف الناس ويمتص أبدانهم (تورية لنظام كيم إيل سونغ في شمال شبه الجزيرة الكورية!)، وهو الوحش ذاته الذي يُرهب نيويورك في شريط المخرج الشاب مات ريفيز "كلوفرفيلد" Cloverfield - 2008، قبل أن تأتينا السيارات التي تنقلب إلى كائنات تتشابه حركاتها بالبشر في "المتحولون"

The Transformers - 2007 لمايكل باي والتي تأتي إلى أرضنا من غياهب الكون البعيد بحثا عن خلاصنا الجماعي، فالبشر غير مؤتمنين على أنسالهم من حروبهم العبثية.

ان هذه الكائنات التي تتخذ أطواراً لا حدود في خيالها تُعبر عن الهاجس العام الذي يشترك به صناع السينما العالميين، كل على هواه وحسب امكانات صنعته للمتوحش الأدمي الذي دخل ألفيته الثالثة وهو ما زال يسعى في عدواته وعدوانه ودموياته. من هنا يصل بنا الكلام حول المتوحش المتمدن الذي يجالسنا في كل مكان ويشاركنا يومياتنا من دون أن نحسب حساب الجدة والخشية من بطشه ونياته الشيطانية. أن تايلر دريدن بطل رواية الكاتب الاميركي تشاك بالاهنيوك "نادي العراك" التي أفلمها مواطنه المخرج دايفيد فينتشر بالاسم ذاته عام 1999، هو إنموذج مطلق للتوحش المتحضر الذي يحمل في داخله التعارض الغريب والحاد بين انتمائه إلى مجتمع مركب، حيوي، ومتعجل بحداثيته المعرفية والسياسية والاجتماعية وبين جذوة خبثه التي تقوده إلى تأسيس زمرة من المَرْهُوبين المتلهفين إلى الأذى الجسدي المتبادل، قبل أن يوجههم إلى المصاب الأعظم بتفجير أم المدن الأميركية التي سيطلق عليها النعت العسكري "الأرض الصفر" (وهو للغرابة النعت ذاته الذي اطلقه الرئيس السابق جورج بوش الابن على موقع مركز التجارة الدولية بعد هجمات ايلول المشؤومة).

لن تُقدم الرواية -ولاحقا الشريط السينمائي- هذا المِسْخ الوسيم والمتأنق دفعة واحدة (أدى الدور النجم براد بيت)، فهو طبيعة من التخابث الذي يتلبس أحوالاً متغيرة. ويمتلك من التخاتل النادر مساحات درامية هائلة الوسع والدهشة. إن تايلر هو التعصب الفردي الذي يفلح بإرادة حديدية

وشخصية نارية العزم والتأثير في تجميع عصبته التي يبدأ ايمانها بديدن العنف الذي يحدده بأوامر تكرر على النحو الآتي: "قوانين نادي العراك هي أن لا تتحدث عن نادي العراك أو تذكره"، وليحول الفريق القليل العدد إلى جيش سري مدجج بفنون التفجير والترهيب والفظاعات والترويع .

وكما هو تفنن العصرنة وتخالف ادواتها وتقنياتها، تكون شخصية الوحش تايلر ذات ابعاد سحرية اذ يتمكن من اختراق الامكنة ويكون حاضراً في ازمنة متعددة في آن. وهو عبقرية الغش، واذا استلفنا التوصيفات التي اوردناها في مقدمة هذا النص، فان تايلر مجبول على الجريمة وساع إلى تعميم الرَهْبَاء بين الآمنين. وهو لا يشبه احداً. يمتلك طاقة كامنة من العداوة والتجَبر، ويسعى على الدوام إلى الاحتراب.

"نادي العراك" نص هائل القيمة في ما يتعلق بالمتوحش الحداثي، الذي يذهب نحو معاداة النظام ودولته ومنظوماته. ولكي يبرهن النصان الروائي والسينمائي (وسنركز هنا على الاخير) على الاقتناع بان تايلر ليس خيالاً صرفاً، يكون معنا في رحلة استكشاف مواطن توحشه شاب نكرة يعاني من أرق دائم يحول الاشياء والكائنات حوله إلى هوام، نظن معه أن لا حقيقة ناجزة في عالمه الخاوي الا من عمله كمحقق في شركة تأمينات على الحوادث، وهي الصنعة التي تكشف لنا لعبة المداورة في "حوادث التوحش" المقبلة بين تايلر والخارج المفتوح على احتمالات الرياء التي يمثلها كل من الشابة مارلا التي تدعي المرض كي تحصل على الإعانات من الكنائس وجلسات المتطوعين في تأهيل الخائبين ومرضى الأعطاب النفسية، وهذه الشابة الغامضة الأصول تصبح لاحقاً خليلة تايلر.

أما لاعب الكمال الجسماني السابق الذي خسر خصيتيه لتنبت له أثداء امرأة، العملاق بوب فهو وجه الاستشهاد الفاسد القيمة الذي يتحقق عندما تتم تصفيته على يد الشرطة خلال عملية فاشلة لزمرته، ونرى عديد "نادي العراك" في العموم الاميركي يردد اسمه لاحقا كوصية تعهد أزلية في تعميم التوحش.

وكما هو جلي، فإن الراوي الذي يعاني من اختلاط سيكولوجي يفرض على مشاهد نص فينتشر أن يقع مجبراً في تماهي الشخصيتين، وهدفه أن المَرهُوب يحمل قيمة توحشه من وسطه الاجتماعي والبيئي، إنه لا يأتي من فراغ استاتيكي، بل من موار سياسي في المقام الاول. أن تايلر هنا ليس شخصاً حقوداً وحسب إنه علامة شر مطلق يذهب نحو الإرهاب الاجتماعي. عليه، يمكن اعتباره أيقونة لاستبداد الدولة التوتاليتارية (يقول تايلر: "أول القوانين في برنامج التدمير أنك لا تطرح أسئلة")، وقهر الحزب المتجبر ("فقط بعد كل كارثة نستطيع أن ننبعث ثانية")، وانتحارات الفرقة المعفرة بالدم ("يمكنك أن تبتلع باينت من الدم قبل أن تشعر بالغثيان")، وفاشيستية الجماعة الداعية إلى التمترس الدائم ("اللعنة على الخطيئة المميتة، على الإعتاق! نحن ابناء الرب غير المرغوب فيهم!"). وهو كذلك الوجه الاسود السحنات للاستعداء العائلي ("نحن الابناء المتوسطون للتاريخ. لا مرمى لنا ولا منزلة رفيعة")، والريبة الشخصية ("انا، كل ما تتوق أن تكونه. انا الطلة التي تشتهي أن تكون عليها. وانا النكاح كما تتمناه. انا الماكر، المتمكن. والاكثر اهمية، انني الحر بالقدر الذي انت فيه المكبل")، والحط الذاتي ("نحن نَبغَض كي نتمكن من شراء هُراء لا نحتاجه")، مثلما هو الدعوة المقننة إلى العسكراتية الشمولية التي تنظر إلى الأخرين كأعداء جاهزين للمحق والازاحة ("حربنا العظمى هي حرب روحية (كنسية)... ووهننا الكبير هو حيواتنا").

إن الرهاب الاجتماعي الذي نتابعه في "نادي العراك" ينتقل من الحيز المكتوم (القبو) إلى الفضاء المديني. أي أن التجمع الأول للزمرة يبدأ من التكتم لينفتح رويدا على التخريب بالاستدراج وينتهي بالمغالبة التي تأخذ طابعاً مافيوياً يقوم على الصداقات العادية والتزامات في العمل والإغراءات الشخصية. ولكي يضفي المخرج فينتشر ترميزاً غير ملتبس على ظلاميتها ومديات عنفها، يصورها في الغالب وهي وسط عُتمة قسْرية، فهم "سهام ليلية" (اذا استعرنا مصطلح سعد البريك في الخطاب التأصيلي الإسلامي)، عليها أن تنطلق بعجالة مدروسة، كون مهماتها التدميرية مطلقة، ولا مواقيت لها ولا سنن في تحركها.

في ما يقارب الخلاصة

تصيب السينما اليوم مواقع كثيرة ومحصنة فيما يتعلق بترهيب أفلامها وتجييش أبطالها، ذلك أن الحروب الاستباقية التي نُظمت منذ هجمات أيلول / سبتمبر أوجدت مناخاً عاما يتوسل الاحتراب ويفترض أعداء أكثر همجية، لكنهم أعقد قدرات ومراوغة للتقنيات الكاشفة عن أسلحتها التدميرية. يكون الحق كله، في حالة هوليوود، للعسكري المدجج بالعضل والسلاح الماضي والمتحصن بإرادته الوطنية، ليرد المتوحش المعاصر إلى أصوله القبلية التي ترفض التمدين وبقدرة الدمْقرطة الوافدة.

والحاسم أن غالبية النصوص السينمائية الأميركية التي ولدت محملة بشرخ "غزوة نيويورك" لا تفترض العداء بل انها موغلة في توصيف الاحتمالات التي يمكن أن تُغافل بها الوحشية الآسيوية (قُلْ الإسلاموية) حاضرات الغرب، وهو ما يذكر بالنصوص السينمائية الروسية القليلة التي

قاربت المحنتين الأفغانية والشيشانية واعتبرت فيها أن المتوحش الديني (وليس الوطني الداعي إلى تحرره) انما هو طينة لدنَة من القتل والتخريب و..الشهادة. وان أفراده لا يملكون إرادات الحياة والرضوخ إلى متعها، وإنما هم ساعون إلى المنتهى الرباني.

تصيب السينما في ترهيب سيناريوهاتها قلب الظَن الغربي وتسامحه وسعة حيلته، لتشيع تشكيكاً منظماً وغائر التأثير في القطاعات الشعبية ضد الأخر العالمثالثي الذي يُقدْم على أرضية إيديولوجية محكمة الاقناع بانه كائن لن يتوانى عن حمل سلاح الإرهاب رغم اكياس المعونات الغربية (الاميركية تحديداً) التي تتناثر من حوله. ولعل المشهد الفاضح داخل مخيمات اللاجئين الأفغان ومشفاها في "حرب تشارلي ويلسن" 2007 لمايك نيكولز والذي يجمع طرفي المعادلة الانتقائية للوحشي سواء المستعمِر (الجيش السوفييتي) والمستعَمر (الشعب الأفغاني) يمثل ثيمة مثالية إلى هذا التشكيك من حيث أن خطبة السناتور النافذ الساعي إلى رد الاجتياح الشيوعي في الجموع الجائعة (المشهد صور بالكامل في ورزازات المغرب) والتي تتضمن تعريفه التلقيمي الرسمي إلى ما يحدث في افغانستان 1979 وكونه "صراع الخير ضد الشر. وأن الولايات المتحدة تقف دوماً إلى جانب الخيرين. وأن الله يعاقب الأشرار" ليشاركهم بنداء "الله أكبر"!، تجعل من المُنقذ الأميركي ذي فضل كبير يجب الإذعان لأوامره مهما جار زمنها وظروفها وحساباتها، في حين أن المجاهد المتوحش الذي لم يتغير سوى في صده للباغيين الروسي ولاحقا الأميركي، خان أمانة الهبة الأميركية وأفضالها التاريخية، ليوجه دمويته عبر واقعات متكررة تترصد البناء والطائرات والقواعد ومثلها خروقات الفضاء الاليكتروني وغيرها.

إن الشفقة السينمائية ستتحول إلى مزيج من التكريه المتعمد والتشويه المدروس للمسلم الملتحي، ولا فرق إن تكلم بالأوردو أو باللغة العربية، فهو -في المحصلة العامة الموجهة إلى المدني الغربي- ناكر جميل ومفعم بالسوء والعيوب والغدر والكيد.

سنرى هذا المتوحش فارضاً وصايته على البطل الكوميكي توني ستارك العالم العبقري في مجال التسليح الاستراتيجي في شريط "أيرون مان"(الرجل الحديدي) 2008 للمخرج جون فافور كي يصنع له "صواريخ اريحا". وسنراه لاحقا كاحمق فلسطيني يسعى للحصول على القنبلة الذرية لتفجيرها فوق مدينة لوس انجيليس في "أكاذيب حقيقية" 1994 لجيمس كاميرون، ذلك أن السينما المقننة الهدف تعرف بيقين نادر أن جماعية المشاهدة كفيلة بغسل الضمائر تجاه الإرهابي بكافة انواعه حيث أن التخصيص سيضر إلى حد بعيد بالفكرة القائلة أن القاتل لا يجزأ جريمته. والمتوحش المسلم في هذا المضمار لن يُقصر ضرر هجماته وعنفه على فئة واحدة بل ما نراه -حسب النص الهوليوودي والأنواع المتفاوتة الجودة أوروبياً -هو تعمده في تعميم الدم وتحقيق توازن الرعب بأي ثمن وفي أي بقعة يكتشف انها حاوية على الخروقات.

الإرهاب
على الشاشات الفضية الغربية
ما مدى اتساع الأطلسي؟

جان ميشال فرودون

ترجمة : خديجتو الحامد

يتفق أغلب المتخصصين في التاريخ المعاصر على اعتبار أحداث الحادي عشر من سبتمبر (أيلول) 2001 فاتحة عهد جديد بالنسبة إلى العالم أجمع ، فضلاً عن كونه تعزيزاً لمسيرة العولمة. قد يكون هذا صحيحاً، إلا أنه ليس ما تترجمه السينما على الأقل، أو، لنكون أكثر دقة، ليس ما تترجمه علناً وعلى الملأ. لقد أسس تدمير برجي مركز التجارة العالمي والهجوم على مبنى "البنتاغون"، بواسطة طائرات سيطر عليها مقاتلون من تنظيم "القاعدة"، لمنعطف مهم في السينما الأميركية، وإن كان في اتجاهات غير متوقعة تماماً، كما سنرى في الجزء الثاني من هذه الدراسة. لكننا لم نلاحظ تأثيراً بالعمق نفسه على السينما الأوروبية –أو حتى الآسيوية، أوالأفريقية تحت الصحراء الكبرى أو سينما أميركا اللاتينية، ولكن هذه الجوانب لن تتم مناقشتها هنا.

بعيداً عن إنتاجات سينمائية محددة ومعدودة، مثل الفيلم الجماعي 11 / 9 / 02 المبني على مبادرة إنتاجية أوروبية، فإن المرء لا يكاد يعثر على أفلام فرنسية أو إيطالية أو ألمانية أو اسكندنافية، أو بولندية أو برتغالية (أو صينية أو هندية أو برازيلية أو سنغالية أو كورية) تحمل آثاراً من أحداث 11 سبتمبر.

الاستثناء الأبرز في أوروبا الغربية حصل عام 2009 مع عرض الفيلم المثير للإعجاب Hadewijch لمخرجه الفرنسي برونو دومون، حيث نرى امرأة شابة تكرس نفسها لعقيدتها المسيحية بشكل كامل، فينتهي بها الأمر إلى القيام بعملية تفجير في باريس لمصلحة المقاتلين (المجاهدين) الإسلاميين، بما هو فعل راديكالي، غير مبرر غالباً، يتجاوز كل القواعد لتحقيق التزامها الروحي. وعلى الرغم من ان Hadewicjh يلمح بشكل صريح إلى الزمن الحاضر حيث ينفذ الأعمال الإرهابية مسلمون متطرفون، إلا أن الفيلم لا

يقدم أي نقد لهذا الظرف التاريخي المحدد، بل إنه يتخذه حجة وخلفية في سبيل تأمل أكبر وأعمق.

من المهم أن نشير إلى أن البلدان الوحيدة في أوروبا الغربية التي أولت ظاهرة الارهاب اهتماماً من خلال صناعة الأفلام هي تلك التي تجمع بين خاصيتين: أولاها أنها كانت أهدافا لتفجيرات قام بها تنظيم القاعدة، وثانيها ان لها تاريخ محلي طويل مع العمل الإرهابي. ينطبق ذلك تحديداً على إسبانيا وبريطانيا العظمى. وإذا كانت بعض الأفلام الإسبانية تشير صراحة إلى مسألة الإرهاب، فإن ذلك يرتبط بحرب العصابات الإرهابية المستمرة في الداخل، التي يقودها نشطاء حركة إيتا (ETA) الباسكية، أكثر منه بتأثيرات 11 سبتمبر، مع الإشارة إلى أن إسبانيا تعرضت لتفجير إرهابي في 11 مارس (آذار) 2004 في مدريد، نفذه بعض الناشطين العرب.

أما الفرضيات ذات الصلة بالإرهاب التي نلتقطها في فيلم مثل "طلقة في الرأس" Tiro en la Cabeza (خايمي روزاليس، 2008)، فكان يمكنها أن تقع قبل هجمات 11 سبتمبر (وهجمات محطة أتوتشا للسكك الحديد في مدريد)، وهي أقرب إلى تأملات دوستويفسكي أو سارتر حول أعمال العنف، منها إلى خصوصية الحالة المتعلقة باستراتيجيات الإرهاب المعاصرة. يمكن للمرء أن يلاحظ أن الشيء نفسه يمكن أن يقال عن بلد آخر هو روسيا، حيث الإرهاب مرتبط بـ "الحرب القذرة" ضد الثورات القوقازية، بصرف النظر عن حقيقة وجود صلات بين المقاتلين الشيشان والتنظيمات الإسلامية المتطرفة.

ولكن، خارج أميركا الشمالية، يبقى البلد الذي أظهر الكثير من الاهتمام بهذه المسألة، بما هو أمر متوقع، هو بريطانيا. يرجع هذا الاهتمام

إلى التقارب بينها وبين الولايات المتحدة الأميركية (في السينما كما في ميادين كثيرة أخرى من بينها السياسة الخارجية والدبلوماسية والاستراتيجيات العسكرية)، كما يعود إلى تفجيرات مترو الأنفاق والنقل العام في لندن في السابع من يوليو (تموز) 2005. ومع ذلك يجدر بنا أن نتذكر أن للبريطانيين تجربة طويلة مع الإرهاب، تحديداً بسبب النشاط الإيرلندي في هذا المجال، والذي ترجم في العديد من الأفلام بالفعل منذ وقت طويل جدا ويكفي ان نذكر في هذا الاطار فيلم "المُخبر" The Informer لمخرجه جون فورد الذي يعود تاريخ انتاجه إلى العام 1935.

ولكن هناك، في هذا المجال، صلة مثيرة للاهتمام يمكن العثور عليها بين ردود الفعل البريطانية والأميركية على الإرهاب من خلال الأفلام. تتمثل تلك الصلة بعدوى غير عادية (في هذا الاتجاه، من الجزر البريطانية إلى الولايات المتحدة) من فيلم يشير صراحة إلى الإرهاب الإيرلندي إلى آخر ينتمي إلى مجموعة الأفلام الروائية الأميركية التي تتناول، ولو بشكل غير مباشرة، أحداث 11 سبتمبر. يتشارك الفيلمان العنوان نفسه: "فيل" Elephant. أُنجز الفيلم الأول عام 1989 قبل تدمير مركز التجارة العالمي، وأخرجه الفنان الإنجليزي ألان كلارك.

يعرض الفيلم على طول أحداثه لرجال مجهولي الهوية، يقتلون رجالاً آخرين مجهولي الهوية، مراراً وتكراراً، إلى ما لا نهاية، في الشارع، في البيوت، في الأماكن العامة، في ما هو كابوس بدون معنى ولا نهاية. تتخذ عمليات القتل شكل المهام الإدارية، حيث لا نلمس عاطفة ولا نقع على تفسير من قبل القتلة الذين يستخدمون المسدسات غالباً. في جوهره، الفيلم تعبير صلب عن تحول الموت روتيناً، بالنسبة إلى القتلة على الاقل، وتالياً بالنسبة

إلى عامة الناس. بهذا المعنى، يتناول الفيلم قضية القتل كإجراء سياسي عادي، ولكن من خلال نقيض ما تمثله هجمات 11 سبتمبر تماماً في وصفها الحدث الإرهابي الأكثر استعراضية ومشهدية تم تنفيذه على الإطلاق.

هذا التناقض قد لا يكون كاملاً كما يبدو عليه، ففيلم ألان كلارك يقوم على فكرة أن أمرين يضمنان التأثير على الجمهور، وعليه فسرعان ما يصبح قتل الناس غير كاف، بما يجعل المشهدية الدرامية (Mise-en-Scène) ضرورةً. بهذا المعنى، كانت هجمات 11 / 9 اضخم مشهدية تم إنجازها على الإطلاق، وبالتأكيد الأكثر مشاهدة على شاشات التلفزيون في شتى أنحاء العالم.

صرح المخرج الأميركي غاس فان سانت بأن فيلم ألان كلارك كان مصدر إلهامه في فيلمه "فيل" Elephant، التحفة السينمائية التي حظيت بالاجماع النقدي، وفاز الفيلم بجائزة السعفة الذهبي في مهرجان "كان" السينمائي عام 2003. لا علاقة للفيلم بأحداث 11 / 9، بل يرتبط بحادثة قتل جماعي أخرى، وقعت في الولايات المتحدة في 20 أبريل (نيسان) 1999 هي مذبحة ثانوية كولومباين Columbine، حيث قام طالبان بإطلاق النار بواسطة أسلحة أوتوماتيكية على زملائهم من الطلبة ومدرسيهم، مما أسفر عن مقتل 25 شخصاً وإصابة كثيرين آخرين قبل أن ينتحرا. الفيلم ، الذي هو في الوقت عينه شديد الدقة والواقعية وكذلك التنميق والأسلوب، ليس له إذن ارتباط مباشر بأحداث الـ 11 / 9، ولكنه يبقى واحداً من أهم الترجمات السينمائية للصدمة العنيفة التي شهدها البلد، بعد الاعتداء الخارجي، لكن في سياق، اعتبره كثيرون، يشير إلى علاقة الولايات المتحدة مع العنف، لاسيما الاستخدام الشائع والمألوف للأسلحة النارية فيها.

تلك هي أيضاً إحدى الرسائل الضمنية لفيلم آخر، كُرس لمجزرة كولومباين و"ثقافة القتل" في الولايات المتحدة، هو فيلم مايكل مور "بولينغ من أجل كولومباين" Bowling for Columbine - 2002. من بين أمور أخرى، الصدمة النفسية الناتجة عن جرائم القتل الجماعي التي تحدث فجأة في الحياة اليومية لمواطنين عاديين هي على الأرجح التأثير الرئيسي لأحداث 11 / 9 في النفسية الأميركية، وبالتأكيد في السينما الأميركية. هذا ما سيعاود الظهور بأسلوب متعمد في الفيلم الكندي "بوليتكنيك" Polytechnique من إخراج دينيس فيلنوف (2009)، الذي يدور حول عملية قتل جماعي حدثت هذه المرة في جامعة كيبيك. ينتمي هذا النوع من الأفلام، وخاصة فيلم غاس فان سانت "فيل"، إلى أبرز مجموعة أفلام ترجمت رد الفعل السينمائي الأميركي على أحداث 11 سبتمبر (أيلول).

بالطبع، هناك عدد قليل من الأفلام في هوليوود تناولت بشكل مباشر بعض هذه الأحداث. أبرز تلك الافلام ليس بالتأكيد أكثرها مباشرةً. أحد الفيلمين المباشرين هو "مركز التجارة العالمي" World Trade Centre لأوليفر ستون (2005)، ويدور حول اثنين من رجال الإطفاء استطاعا البقاء على قيد الحياة بفضل تفاني زملائهما وأصدقائهما، بعد أن دُفنا حيَّيْن تحت أنقاض مركز التجارة العالمي.

الجانب الوحيد المثير للاهتمام في هذا الفيلم هو تكريسه الكلي لإعادة إحياء هذا الحدث الاستثنائي في حبكة هوليوودية تقليدية، على غرار ما سبق أن تم تجسيده في مئات من أفلام الحرب وغيرها من أفلام المغامرات خلال القرن العشرين. أما الفيلم الآخر ذو الصلة المباشرة بأحداث 11 سبتمبر فهو فيلم "يونايتد 93" United 93 من إخراج بول غرينغراس (2006)، الذي

تدور معظم أحداثه على متن "الطائرة الرابعة"، التي تحطمت قبل الوصول إلى هدفها الذي كان من المفترض أن يكون البيت الأبيض.

إن التصوير البطولي لمقاومة الأميركيين العاديين للإرهابيين، ومنعهم في نهاية المطاف من تحقيق هدفهم، ولو كان الثمن حياتهم (مع أن مصيرهم كان الموت في كل الأحوال)، ينتمي إلى الجهد عينه الذي يقوم عليه فيلم أوليفر ستون. ومع ذلك، ينقل فيلم غرينغراس جانباً جديداً ومهماً، ليس من خلال ما يجري على متن الطائرة، ولكن من خلال الأحداث التي تقع في مركز مراقبة الحركة الجوية، حيث تنكر السلطات ما يحدث بالفعل بينما نحن، المشاهدون، يمكننا أن نرى ما يجري من خلال النوافذ (تدمير البرجين التوأم في صور) فضلاً عن معرفتنا المسبقة بما سيحدث.

هذا التشديد على عدم القدرة على فهم حقيقة ما كان يحدث، والقصور الذهني لأمة، اعتادت أن تحكم وتوجه ضرباتها في كل مكان لا أن تكون هدفاً لمثل تلك الضربات، أو أن ترى مصيرها يُحدد في أماكن أخرى، ومن قبل أعداء غير متوقعين، هو الجانب الأكثر أهمية في عمل غرينغراس[1]. وهذا هو أيضاً الجانب الذي سوف يُترجَم بقوة، من خلال سيناريوهات أقل مباشرة، في أهم الأفلام التي ستبصر النور في الفترة ما بعد 11 / 9.

(1) هذا العجز عن قراءة الحدث في خصوصيته وحداثته ترجم أيضاً في الإحالة القوية إلى «بيرل هاربور Pearl Harbour». فقد كان يذكر بشكل مستمر من قبل وسائل الإعلام والسياسيين خلال الأيام اللاحقة وبانفتاح أكبر بالتوازي مع الحرب العالمية الثانية، والنصر الأكيد للقوات الأميركية. ولعبت السينما أيضاً دورها في هذا التضخيم، لأن الفيلم المشهور «بيرل هاربور» Pearl Harbour (مايكل باي) الذي كان لعرضه وقع شعبي كبير شهوراً قبل هجمات 9/11 أثار التقارب بين الحدثين في النفسية الأميركية المصدومة.

قبل سبر أغوار تلك الأفلام، يمكن للمرء أن يلاحظ كيف أن الأعمال الأدبية استطاعت، وعلى الفور تقريبا، استشفاف (وليس فقط تصوير) صدمة 11 / 9، لاسيما في تحفة دون ديليلو "رجل يسقط Falling Man". في المقابل، كان على السينما أن تتعامل مع الجزء المحتوم من الواقعية في صناعة الصورة، مما أدخلها في مواجهة مباشرة مع صور التلفزيون المؤلمة و / أو المهينة للحدث نفسه. وبالنسبة إلى معظم المنتجين والمخرجين، شكل ذلك عائقاً على نحو ما، بما لا ينطبق على الهند مثلاً. فبينما أحيت البلاد الذكرى السنوية الأولى لهجوم 26 نوفمبر 2008 على "فندق تاج" من قبل إرهابيين إسلاميين من باكستان، والذي أطلق عليه اسم "11 / 9 الهندي"، أعلن عن عشرة أفلام مرتبطة بهذا الحدث هي قيد الإنتاج.

أما في الولايات المتحدة، فإن أغلب الأفلام التي تأثرت بـ 11 / 9 كانت ردات فعل "غير مباشرة". ينبغي للمرء أن يتذكر أنه أصبح من المعتاد نسبياً في أفلام هوليوود في فترة ما بعد الحرب الباردة، أن يلعب دور الرجل السيء أو الشرير إرهابي عربي، الأمر الذي توقف بعد 11 / 9. يعود ذلك جزئياً إلى أسباب تتعلق بـ"الصواب السياسي" (Political Correctness)، بعد أن نادى العديد من السياسيين والزعماء الدينيين وموظفي الخدمة المدنية في خطب عامة بعدم الخلط بين جميع "العرب"، بما في ذلك من ولد في الشرق الأوسط والإيرانيين والباكستانيين والمسلمين من أي مكان، أي كل الذين يعيشون في الولايات المتحدة ممن قد يجدون أنفسهم عرضة لأي انتقام وسوء فهم. لكن إقصاء الشخوص العربية من لعب دور الرجل السيء أو الشرير من المرجح أن يكون سببه أيضا حقيقة أن "الإرهابي العربي" لم يعد نوعا من التجريد، أو تقليداً خيالياً، بل أصبح شخصية حقيقية وفعالة، يصعب على السيناريوهات تَمَثُّلها بسهولة.

نذكر هنا أن تصوير هوليوود للأميركيين الأصليين الهنود بشكل كاريكاتوري وتحقيري في أفلام "الويسترن" لعقود، لم يكن ممكناً إلا بعد القضاء عليهم (تقريباً) بحيث لم يبق هناك أحد تقريباً للمقارنة بين الحقيقة والنسخة الأسطورية. وبهذا المعنى، لم يعد الرجل العربي السيء متواجداً بكثرة في الأفلام بعد 11 / 9. ولأن العدو الحقيقي موجود بالفعل، ويمكن القول إنه موجود أكثر من أي وقت مضى، وخاصة مع الأخذ في الاعتبار أن الولايات المتحدة لم تشهد أي هجوم على أراضيها في تاريخها. الفيلم الوحيد الذي يصور صراحة رجلاً عربياً بصفته إرهابياً، وإن بطريقة مشوهة تماما (ومنحرفة) هو "واجب وطني" Civic Duty من إخراج الكندي جيف رينفو (2006)، حيث يدين السيناريو الموقف "المرتعب" للشخصية الرئيسية في الفيلم تجاه جاره العربي الجديد، الذي يتبين في النهاية أنه إرهابي، يخطط لتنفيذ تفجيرات في المستقبل.

وفي انعطافة غير متوقعة تماماً، تمكن نوع من الأفلام، مع ذلك، من استخدام بعض الشخصيات "العربي" السيء أو الشرير، أو على الأقل تناول هذا الموضوع. وهذا النوع ليس أفلام الرعب أو الأفلام السوداء أو قصص التجسس كما قد نتوقع، بل الكوميديا. مهد ألبرت بروكس الطريق بسلاسة في فيلمه "البحث عن الكوميديا في العالم المسلم" Looking for Comedy in the Muslim World - 2005 الذي صورت أغلب أحداثه في دلهي. واتضح أن موضوعه الرئيسي هو معالجة افتقار الأميركي إلى معرفة الثقافات الأخرى وفهمها.

ثم جاءت مزيد من القضايا الصعبة والبشعة، في الكوميديا المجنونة التي شخصها ساشا بارون كوهين باستخدام أجنبي سخيف (من "الشرق"،

الذي تم تمثيله باسم دولة كازاخستان مع انعدام تام للاهتمام بواقع وحقيقة هذا البلد) لتأكيد مخاوف الولايات المتحدة، وتفاهاتها وحدودها الذهنية وعشوائية اندفاعاتها الغريبة: الفيلم الذي عرف نجاحاً كبيراً "بورات: معرفة ثقافة أميركا لصالح أمة كازاخستان المجيدة" Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan من إخراج لاري تشارلز (2006). كوميديا أخرى تناولت الموضوع عينه بعنوان "لا تعبث مع زوهان" You Don't Mess with Zohan (دينيس دوغان، 2008) من بطولة بن ستيللر، عن جاسوس إسرائيلي، على طريقة "جيمس بوند"، يصبح مصفف شعر للسيدات في نيويورك، حيث يدمر أعداءه الفلسطينيين في معارك شبيهة بمعارك أفلام الكرتون.

من الأفلام التي صورت بوضوح تدمير نيويورك، والتي تحرك ذكرى سقوط الأبراج والفوضى التي شهدتها المدينة، فيلما "حرب العوالم" War of The Worlds لستيفن سبيلبرغ (2005) و"كلوفرفيلد" Cloverfield من إخراج مات ريفز (2008)[2]. في كلا الفيلمين، تمثل القوى المهاجمة والمدمرة مخلوقات من خارج الأرض، بما يمكن اعتباره قولاً صريحاً حول ما يمكن أن يهاجم المدن الأميركية ويدمرها، ولاسيما ان الفيلمين يتناولان مناطق معينة من نيويورك (كوينز Queens في فيلم سبيلبرغ، ومانهاتن Manhatten في فيلم ريفز) لتكريس الحبكة الخيالية وزرعها في واقع محلي ومعروف. بعدها، يتم تناول الموضوع المركزي: ليس هنالك أي تفسير، شخصيات الفيلم لا تعرف ما الذي يحدث لها، وتفشل في القيام برد مناسب، ناهيك بالقوات التابعة للدولة التي تبدو عاجزة تماماً. وربما يكون هذا الملمح الاساسي للسينما

---

(2) في فيلم بيتر جاكسون كينغ كونغ King Kong - 2005، نشهد أيضاً تدمير عدة مبانٍ في مانهاتن، مما يستحضر ذكرى 9/11، رغم أن أحداث الفيلم تدور في فترة الثلاثينيات اقتباساً عن قصة أصلية لـكوبر وشودساك».

الأميركية بعد 11 / 9: أمر مدمر وعنيف فوق حدود التخيل وقع لنا ولم نعرف أي شيء عنه قبل حدوثه، كما أننا عاجزون عن فهم حقيقته بعد وقوعه.

تم تصوير هذه الحالة الالتباسية بشكل لافت من قبل سبايك لي في فيلمه التشويقي Inside Man - 2006 الذي يصور عملية سطو على أحد البنوك، حيث اللصوص والرهائن متشابهون، وحيث مفهوم الخير والشر مموّه كما هو متوقع. وكذلك في فيلم V for Vendetta (جيمس ماكتايغ، 2005)، "الإرهابي" هو (إلى حد بعيد) الرجل الطيّب، قبل أن يتجزأ إلى آلاف المواطنين العاديين الذين يرتدون القناع نفسه، بما يجعل التمييز بين المعارض العنيف للنظام وبين أي شخص في الشارع عملية مستحيلة.

التباس مشابه يُقدم بالتوازي من جانب رجال الشرطة من جهة، ورجال العصابات من جهة ثانية في فيلم مارتن سكورسيزي The Departed 2006 -، يتجاوز المفهوم التقليدي "لا أحد خيّر بالمطلق او شرير بالمطلق". قدّم الفيلم ذلك الالتباس من خلال لعبة مرايا، تعكس تكسّر الشخصية وتعلن انعكاسها نسخة مزيفة عنها وعدو لها في آن. الموضوع عينه كان في متن الفيلم المثير للاهتمام Face / off - 1997 لجون وو، كما تجدر الاشارة إلى أن The Departed كان اعادة لفيلم "شؤون جهنمية" Infernal Affairs من هونغ كونغ، حيث عمل مخرجان آخران على نفس موضوع الالتباس، هما تسوي هارك وجوني تو.

أما لماذا سبق مخرجو هونغ كونغ سواهم إلى تناول الموضوع فأمر آخر ليس هنا مجال مناقشته. بالعودة إلى الافلام الهوليوودية، اتخذ "سيريانا" Syriana (ستيفن غاغان، 2005) من الالتباس المحور الأساسي

له، مقدماً "بورتريه" للعبة معقدة حيث الارهابيون الإسلاميون مجرد بيادق في لعبة النفط الكبرى، وحيث الولايات المتحدة الاميركية وأنظمة الحكم في الخليج تسيطر على معظم ما يجري، مهما كان بادياً للعامة.

في هذه النزعة غير العادية لهوليوود إلى تصوير الالتباس (أو التعقيد البالغ)، من المهم ملاحظة أنه حتى الأبطال الخارقون يساورهم شك في أنهم يحملون جانباً شريراً داخلهم، كما هي الحال مع "الرجل العنكبوت 3" Spiderman 3 (سام رايمي، 2007) و"الرجل الوطواط: فارس الظلام" Batman: The Dark Knight (كريستوفر نولان، 2008).

عنصر آخر من الالتباس الذي يسود العالم بأكمله خلال العقود الأولى من القرن الحادي والعشرين، نقله بشكل ملحوظ فيلم يتناول إحدى نتائج 11 / 9، الحرب في العراق. إنه فيلم Redacted - 2007، حيث يشدد مخرجه براين دو بالما على فكرة الالتباس في اتجاهين: التباس القِيَم عند الجنود الأميركيين، والتباس الصور، عبر الخلط بين مصادر الصورة المختلفة والتساؤل المستمرحول: "من يعرض ماذا؟" و"من يشاهد ماذا؟".

ما من مخرج أميركي، ولا حتى هوليوودي، نجح في هذا الاتجاه أكثر من دايفيد فينشر ودايفيد كرونبرغ وإم. نايت شيامالان. مرة أخرى، يمكن القول إن فينشر استبق الحالة الذهنية الجماعية الناتجة عن 11 / 9 في الولايات المتحدة بأفلام مثل "نادي القتال" Fight Club (الذي يحوي حتى تدمير مبنى شاهق بواسطة طائرة) عام 1999، و"غرفة الرعب" Panic Room (الذي يطرح مسألة حدود الهوس الأمني حين يمكن للعدو الحقيقي ان يتواجد حيث لا يكون متوقعاً) الذي أطلق عرضه عام 2002، ولكن كُتب قبل وقوع

الهجمات. بعيداً من "النبوءات"، يصح القول إن معظم ما تجسّد على الشاشة بسبب أحداث 11 سبتمبر كان موجوداً من قبل، في لاوعي الأمة، وكما هو الحال دائما، يمكن تحسسه والتعبير عنه من خلال خيال الفنانين.

يخاطب فيلم دايفيد كروننبرغ، "تاريخ من العنف" A History of Violence - 2005، بذكاء، الواجهة الهادئة والمريحة لأسلوب الحياة الأميركية، وعالم العنف الذي يتجذر الأخير فيه، بما يقوم عليه من احتمال انفجاره في حالات غير متوقعة. أما إم. نايت شيامالان فقد قدم ما يمكن اعتباره وجهة النظر الأكثر شعرية ومباشرة عن المشاعر التي نتجت عن 9/11 في The Happening - 2008، حيث يدفع عامل مبهم وخَفِي الجميع إلى قتل أنفسهم بشكل مفاجئ. بين التهديد الخارجي غير المكشوف بالموت والتدمير الذاتي، يستنطق فيلم الرعب "الخفيف" أحاسيس المشاهدين ويؤرقها بما جعله محل رفض شديد وعلى نطاق واسع بين النقاد والجمهور على حد سواء.

قد نجد أثراً جانبياً آخر لفكرة الالتباس في المشروع الرائع الذي أنجزه أحد أبرز وجوه هوليوود، والذي لم يكن بالتأكيد متوقعاً هنا: كلينت إيستوود، في ثنائيته "أعلام آبائنا" Flags of Our Fathers و"رسائل من آيو جيما" Letters from Iwo Jima، اللذين عرضا في العام 2006.

يبدأ المخرج الهوليوودي، المعروف بمواقفه السياسية المحافظة، بمساءلة قناعات الأميركيين المتعلقة برموزهم العسكرية (أعلام آبائنا)، ومباشرة بعد ذلك، وللمرة الأولى في السينما الأميركية، يتبنى وجهة نظر العدو الدائم (اليابانيون خلال الحرب العالمية الثانية) في "خطابات من آيو

جيما". إلا أنه لم يتم التركيز بشكل كافٍ على إبراز مدى استثنائية مثل هذا المشروع الإنتاجي ومعناه العام.

وهنا تأتي المفارقة الأخيرة، كما ذكرت في البداية: إن ردود فعل الولايات المتحدة وأوروبا على 11 / 9 كانت متباينة بوضوح. ولكن يمكن للمرء أن يناقش فكرة مفادها أن الأميركيين، أو السينما الاميركية، تحت تأثير هذه الأحداث المؤلمة، أصبحوا... أوروبيين أكثر قليلا. ذلك أن تجاوز التعارض الواضح بين الخير والشر، والاستعداد لترجمة الالتباس، والشك الأخلاقي والقابلية النفسية للانعكاس كانت دوماً من العلامات المميزة للعديد من المخرجين الأوروبيين المعاصرين الكبار، من رينوار إلى بونوييل، ومن بيرغمن إلى لارس فون تراير، ومن أنطونيوني حتى غودار وتاركوفسكي. وتحت وقع صدمة هجمات 11 سبتمبر، فمن المرجح أن جزءاً كبيراً من صناعة السينما في الولايات المتحدة قد اعترف بهذا النوع من الشك.

بالطبع كان هناك "الجواب الآخر"، متمثلاً بسياسة جورج دبليو بوش، وبوسائل الإعلام المحافظة مثل "فوكس نيوز" والكثير من ألعاب الفيديو الشعبية. لكنه، أي الجواب الآخر، لم يظهر كثيراً في الأفلام السينمائية. وفي سياق مماثل، نجد أن كل الأفلام المتعلقة بالحرب في أفغانستان والعراق كردة فعل أميركية على هجمات تنظيم القاعدة كانت معارضة للسياسة الأميركية.

على المدى القصير، كان الأثر السياسي لأحداث 11/ 9 في الولايات المتحدة هو إثارة ردة فعل قومية مركزة على الأمن أولاً لدى الرأي العام الأميركي، كما أكدت إعادة انتخاب جورج دبليو بوش لولاية رئاسية ثانية. ولكن على المدى الطويل، ووفقاً لما عكسته السينما الأميركية، فإن

انتخاب باراك أوباما في 2008 كانت، إلى حد معين، انعكاساً لحاجة إلى إعادة ترتيب الأوراق القديمة، وفتح عهد جديد، حيث "أميركا" المعتدة بنفسها، أي الولايات المتحدة الأميركية، تكف عن الاعتقاد بأنها أفضل من بقية العالم. وكما يحدث غالباً، قامت السينما بتمهيد الطريق أمام هذا الاتجاه العام.

السينما والإرهاب في المغرب العربي

الجزائر نموذجاً

محمد أشويكة

تختلف وتيرة الإنتاج السينمائي الذي يرصد ظاهرة الإرهاب ببلدان المغرب العربي من حيث الكم والكيف وذلك وفقاً لمنطق التضرر. فباستثناء ما راج من صور تلفزيونية عن أحداث التطرف في موريتانيا لا نكاد نعثر على أي فيلم روائي أو وثائقي يتعرض للظاهرة، أما في ليبيا فلا نستطيع أن نتحدث عن السينما فيها نظراً لعدم وجود حركة سينمائية دائمة ومنتظمة تتناول أية ظاهرة أخرى بغض النظر عن التطرف، وهكذا تبقى كل من تونس والمغرب والجزائر هي الدول التي تناولت الظاهرة سينمائيا بدرجات مختلفة ومتباينة

يُعَرِّفُ العديد من المتخصصين[1] الإرهاب بكونه الفعل المؤدي إلى استعمال العنف (تنفجيرات مُدَبَّرَة، اغتيالات، اختطاف،.) وذلك لأغراض سياسية، هدفها التأثير النفسي عن طريق زرع الرعب والخوف، كي يتجاوز مداها الضحايا المباشرين إلى من سواهم من الناس. وبما أن هذا الفعل قد أصبح مرتبطاً بالعديد من المجتمعات، وعانى منه الأفراد والجماعات في مختلف البقاع والأصقاع ، فإن السينما قد سلّطت عليه الضوء بأشكال مختلفة (أفلام روائية قصيرة وطويلة، أفلام وثائقية، أفلام التحريك،.) استناداً إلى العديد من الكتابات السيناريستية التي عالجت هذه الظاهرة المعقدة.

وبما أن أشكال العنف متعددة لا تنحصر على موضوع الإرهاب فقط ، فإننا ننبه إلى ضرورة عدم الخلط بين "سينما العنف" و"سينما الإرهاب" فالأولى أعم والثانية أخص، كما أن العديد من المقالات والتناولات تحدثت بنوع من اللبس فيما يتعلق بالفصل الإبستيمولوجي بينهما. فمن المعروف أن تيمَتَي العنف والجنس تكاد تسيطران كلياً على السينما وخاصة السينما الهوليودية.

(1) يراجع في هذا الباب كتابا: نعوم تشومسكي: الإرهاب: حالة 11 سبتمبر؛ حوارات؛ منشورات الملتقى؛ مراكش؛ 2003.
François Burgat; Lıislamisme au Maghreb: La voix du Sud; Karthala; Paris; 1988; 304 pages.

بالرغم من إجماع جلّ الباحثين على ما أشرنا إليه من خصائص في التعريف السابق للإرهاب، إلا أن هناك من يجعل أسبابه دينية، وهناك من يرجعها إلى ما هو سياسي خالص، ومهما كان الأمر فالمغرب العربي لم يسلم من هذه الظاهرة، التي ألقت بظلالها على المنجز الفيلمي بشكل مختلف بين دوله، إلى درجة ساهمت في ظهور مصطلح "سينما الإرهاب" سيما في الجزائر.

فما هي دوافع بروز هذه السينما؟ ما هي أهم الأفلام التي تطرقت للظاهرة؟ إلى أي حد استطاعت أن تحقق جمالياتها الفنية على المستوى السينمائي؟

في أسباب "سينما الإرهاب"[2]

ساهمت مجموعة من العوامل والمعطيات السوسيولوجية والسياسية والدينية والثقافية، الداخلية والخارجية، في نشوء ظاهرة الإرهاب في المجتمعات المغاربية، إذ عرفت هذه الدول جرعات مختلفة من العنف الذي اتخذ من المرجعية الدينية (الثورة الإسلامية، مقولتي الجهاد والتكفير) ذريعة لمواجهة سياسات الدولة التدبيرية للحقل السياسي والاجتماعي والديني، وكذلك من أجل الوقوف في وجه بعض الرؤى الفكرية المضادة أو المعاكسة (الحركات الماركسية والليبيرالية نموذجاً) سيما وأن الدول شجعت طرفاً على حساب الآخر، وفقا لاستراتيجية مُحكمة تبغي تضعيف توجه إيديولوجي ضد غيره خلال حقب معينة.

(2) استعمل العديد من الدارسين والصحافيين والنقاد مصطلح «سينما الإرهاب» للدلالة على الأفلام التي تناولت الظاهرة كما نعثر أيضا على مصطلح «سينما العشرية السوداء»، وهو الفنى المفاهيمي الذي يعكس دينامية المشهد السينمائي المرتبط بالأحداث الدامية.

فإذا كانت ليبيا أخف الدول المغاربية اكتواء بنار الإرهاب، خصوصا على مستوى التفجيرات، فإن تونس تليها من حيث ذلك، بخلاف موريتانيا والمغرب والجزائر التي عرفت أحداثا أودت بالعديد من الضحايا، إلا أن الجزائر شكلت الاستثناء المغاربي من حيث ظروف العنف وقوته التي تجسدت فيما يسمى بالعشرية السوداء، التي حولت البلاد إلى رقعة معلنة للحرب بين "الإسلاميين" والدولة.

أثرت هذه الظروف بشكل جلي على كافة مناحي الحياة وامتدت إلى كل المجالات تقريبا فلم يسلم الفكر والأدب والفن من هذا التأثير حيث ظهرت كتابات وبحوث وروايات وأفلام روائية ووثائقية تسلط الضوء على الظاهرة من مختلف جوانبها، وذلك بحسب تغلغل التطرف الديني في كل بلد من بلدان المغرب العربي.

لم يقتصر الإرهاب في ارتباطه بالسينما على المجتمع المدني والسياسي فحسب، بل تجاوزه ليطال "المجتمع الفني والفكري والأدبي"، إذ تَمَّ الإجهاز علي الفنانين والمفكرين والأدباء في شتى التخصصات، كالمسرحي عبد القادر علولة (1929-1994) ومغني الرَّاي الشاب حسني (1968-1995)، وأرغم العديد منهم على مغادرة البلد والتضييق عليهم.

لاحق العنف أيضا أماكن التصوير[3]، سيما في منطقة القْبَايَل الجبلية التي كانت ملاذا للإرهابيين، لكنه بالرغم من ذلك استمر الإنتاج الجزائري في

(3) أنجز المخرج سليم أكار «Salim AGGAR» فيلما وثائقيا تحت عنوان «تصوير في الجزائر» ((ça toume à Alger (Filming in Algiers)) يعرض من خلاله ظروف التصوير الصعبة التي عاشها كل من مالك لخضر حمينة وبلقاسم حجاج وأمينة شويخ ومحمد شويخ أثناء تصوير أحداث أفلامهم في زمن الخوف والملاحقة.

فترة التسعينات[4] لعديد من الأفلام التي تصدت للخطابات التي تحرم الفن وتكفر الفنانين في مواجهة رمزية بليغة وغير متكافئة، وكانت هذه الأفلام تعلي من شأن الحياة ضد الموت، الذي يترصد الإنسان الجزائري في كل حين، وَحَوَّلَ البلاد إلى ساحة حرب ممتدة.

تؤكد بعض الدراسات[5] أن فترة العشرية السوداء قد سجلت تطوراً مهماً على مستوى الإنتاج السينمائي بالنظر إلى فترة الثمانينات التي عرفت ركوداً كبيراً جعل السينما تكاد تكون آخر الهموم الثقافية في الجزائر، هكذا جاءت "سينما الإرهاب" كحركة فنية مُقَاوِمَة للعنف والإرهاب، ساهمت في تجديد التِّيمَات السينمائية، وذهبت بالتخييل السيناريستي إلى مداه، حيث تعرضت الأفلام لقضايا المرأة والحرية والجنس والدين والتعصب والعنف والاغتصاب، فكشفت عن العديد من المعطيات المتعلقة بالصراع الاجتماعي والسياسي حول السلطة بالجزائر، كما أظهرت بجلاء صِدَامَ المنظومة الإيديولوجية التقليدية بالنسق الفكري الليبرالي.

وللإحاطة بموضوعة الإرهاب في السينما المغاربية نقدم أهم الأفلام التي تناولتها كليا أو جزئيا في هذه الدول، وخصوصا في الجزائر التي نعتبرها نموذجاً لهذه الدراسة

---

(4) أنتجت السينما الجزائرية خلال تلك الفترة ثلاثة أفلام مهمة وطدت اللبنات الأساسية للسينما الأمازيغية وهي: «الهضبة المنسية» (1995) [La colline oubliée] للمخرج عبد الرحمان بوكرموح و«مَاشَاهُو» (1996) [Machaho] للمخرج بلقاسم حجاج و«جبل باية» (1997) [La montagne de Baya] للمرحوم عز الدين مَدُّور.

(5) نشير إلى الدراسة التي أنجزتها دونيس براهيمي بالفرنسية تحت عنوان «خمسون سنة من السينما المغاربية»: Denise Brahimi; 50 ans de cinéma maghrébin; Éditions Minerve; Paris; mars 2009 ; 224 pages.

فيلموغرافيا "سينما الإرهاب" المغاربية

تبقى كل من تونس والمغرب والجزائر هي الدول التي تناولت الظاهرة سينمائيا بدرجات مختلفة ومتباينة

في تونس

هناك فيلم مرجعي في المجال أنجزه المخرج نوري بوزيد سَمَّاه "آخر فيلم" (Making off)، يتحدث فيه عن الظاهرة التي بقي تناولها مجمداً رسمياً في تونس بحجة أن هذا الموضوع غريب عن البلد. يعالج الشريط قصة شاب يدعى "بهتة"، عاطل عن العمل، مولع بالرقص، يستسلم لجذب التيار السلفي. في هذا الفيلم يرسم بوزيد صورة لشباب مقموع تتجاذبه الرغبة في الحرية والمخارج العقائدية، كما يدعو من خلاله المخرج إلى إعادة تقييم دور الإسلام في المجتمع التونسي الحديث وفق ما ورد في العديد من الملتقيات والمهرجانات[6] التي عرض بها الشريط.

اختار نوري بوزيد المعروف بتوجهه الفني والفكري الطليعي أن يجعل القضية لعبة فنية داخل السينما حيث إن الديكور الرئيسي للشريط عبارة عن فضاء لتصوير فيلم. يُصَارِعُ المخرج "يوسف" الذي يعيش تمزقا على مستوى حياته الخاصة الآيلة للانحراف وفيلمه الذي يأبى أن يكتمل، بَطَلَ شريطه الممثل "دالي"، الذي يقبل بمبدأ تجاهل مصير الشخصية التي يجسدها،

(6) قد لا يكون من باب الذاتية الإشارة إلى أنني حضرت شخصيا عرض الفيلم وساهمت في مناقشته ضمن فعاليات الدورة الحادية عشرة لمهرجان السينما الإفريقية بمدينة خريبكة (المغرب) [من 19 إلى 20 يوليوز 2008] كما كانت لي نقاشات طيلة أيام المهرجان مع مخرجه الذي تربطه علاقات فكرية وطيدة مع نقاد السينما بالمغرب.

إذ سيدرك أنه مجرد دمية يتم التلاعب بها حين يكتشف أن شخصية راقص الحي تتطور نحو التطرف، فيخاف من رهانات الفيلم ويرفض الاستمرار في اللعبة.

إن هذه المعالجة التي اختارها المخرج منذ كتابة السيناريو تعكس صعوبة تناول الموضوع، سيما وأنه يتوقع المشاكل التي تعترضه بدءا من حلبة التصوير وعلاقته بممثله الرئيسي وانتهاء بمسألة تلقي الفيلم وما سيصاحبها من نقاش، وفعلا حدث ذلك في الواقع حيث كانت لقاءات المخرج صاخبة بالدورة الأربعين من مهرجان قرطاج (2006) الذي تُوِّجَ فيه الفيلم بجائزة الـ"تانيت الذهبي".

تظهر ملامح الأزمة الاقتصادية والاجتماعية كخلفية مفترضة لتنامي الإرهاب واضحة في فيلم نوري بوزيد، الذي يرصد رحلة شاب بسيط يحلم بمستقبل أفضل ينسيه وضعه الاجتماعي السيء، ويجنبه قلق انسداد الآفاق في وجهه، في خضم ذلك القلق والتيه يتلقفه دعاة الفكر الديني المتطرف فيحاولون غسل دماغه كي يصير قادرا على تحمل مسؤولية عمل إرهابي فتتطور الأحداث وتصل رسالة الفيلم التي تنبني على التحذير مما يمكن أن تؤدي إليه الفوارق الاجتماعية والاقتصادية.

في المغرب

لم تهتم الأفلام الروائية المغربية القصيرة والطويلة بظاهرة الإرهاب بشكل كلي، بل قدمت بعض الجزئيات المرتبطة بها بطريقة ضمنية، سلطت من خلالها الضوء على شخصيات تستعمل الدين بشكل انتهازي أو متشدد أو متطرف، وذلك من خلال الأفلام التالية:

"بيضاوة"[7] (1998) للمخرج عبد القادر لقطع: يعرض الفيلم نماذج لثلاث شخصيات من سكان مدينة الدار البيضاء من بينهم أحد التلاميذ الذي يقوم أستاذه المتطرف بعمليات منظمة لغسل دماغه مما يدخله في متاهات تراجيدية. فمخرج الفيلم ما ينفك يتحدث عن محاولاته رصد حالة الشيزوفرينيا "Schizophrénie" أو الانفصام الذاتي التي يعيشها المجتمع المغربي المنقسم بين اختيار الحداثة والتقليد المتجلية من خلال التطرف، وهذا ما حاول المخرج مساءلته في فيلم "بيضاوة".

"الدار البيضاء داي لايت" (Casablanca day light 2004) للمخرج مصطفى الدرقاوي: وهو الجزء الثاني من فيلم "الدار البيضاء باي نايت" (2003) (Casablanca by night). يشير المخرج من خلاله إلى الإرهاب انطلاقا من داخل السجن حيث يحاول "زير" وصديقه الرجوع إلى ربهم بعد ارتكاب عدد من الجرائم فيدلهم أحد السجناء على شيخ مسجون يدعى أحمد، الذي طلب منهم بدوره الاتصال -بعد إتمام مدة السجن- بشيخ آخر يدعى الأمير عبد السلام، ليدلهم على طريق الله، إلا أن "زير" يُفَاجَأ بغير ذلك، حيث يعثر على شباب يتعاطى أقراص الهلوسة بالجملة، ويتم تدريبهم على القيام بهجمات إرهابية.

تَمَّ توزيع السلاح على الشباب بعد التدريب، وقاموا بعد ذلك بمعاينة الأمكنة المُسْتَهْدَفَة، تعرف "زير" على مُسَاعدَة الأمير وهي فتاة بكماء ساعدته في فك رموز هذه الشبكة الإرهابية، ولما عرف بأنه سيقوم بقتل أناس أبرياء طلب اجتماع جميع قادة هذه الشبكة، ففجر نفسه وسطهم من أجل سلامة أصدقائه وإنقاذ الأبرياء الآخرين.

(7) تعني كلمة «بيضاوة» سكان مدينة الدار البيضاء المغربية.

"لا هنا لا لهيه"[8] (2005) لمحمد إسماعيل: يقدم صورة كاريكاتورية لأحد المتشددين مظهريا، ذي اللحية وصاحب محل لبيع الخضر، غير مقتنع بما تقوم به ابنة أخيه من تصرفات، كالخروج برفقة أقرانها من الشباب، والتدخين، ساهم حبه لها -طمعه المستتر في العبور إلى الخارج- في اضطراره لإزالة لحيته في الأخير من أجل كسب حبها، وهو ما يعني عدم الاقتناع بهذا النوع من الالتزام، وتحويل اللحية والمظهر المصاحب لها إلى مجرد قناع سرعان ما تم التخلص منه بمجرد ظهور بوادر تغير اجتماعي واقتصادي مرتقب، وهو التصرف نفسه الذي لدى العديد من الفتيات، إما خوفا أو طمعا في الزواج، وليس كقناعة ذاتية!

"حين اهتزت الصورة" (2005) ليوسف عفيفي: في هذا الفيلم الروائي القصير يصطدم نبيل مع أصدقائه دفاعاً عن سيرة أبيه المتستر خلف الممارسة الدينية الملتزمة، لكن سرعان ما يتم نَعْتُ الأب بالفساد، والدخول في العلاقات النسائية المشبوهة، مما يزرع الشك لدى الابن الذي يكتشف حقيقة أبيه فتبدأ المواجهة.

"صناعة الموت" (2007) لمنصف نزيه: يطرح هذا الفيلم الروائي القصير موضوع بعض الجماعات التي تتخذ من الدعوة الإسلامية ذريعة لاستغلال الشباب الذي يعاني من وضع اجتماعي مزر بغرض تسخيره للقيام بأعمال تدميرية.

"واش اعْقَلْتِي على عادل؟"[9] (2008) لمحمد زين الدين: يقدم الشريط شخصية عادل، الشاب المفعم بالحيوية، الذي يعيش حياة غير

---

(8) صيغة بالعامية المغربية تعني «لا هُنَا ولا هُنَاك».

(9) صيغة بالعامية المغربية تعني «هل تتذكر عادل؟».

مستقرة، يشتغل بالميناء، ويحلم بالسفر إلى الخارج قصد الإقامة عند أخيه الأكبر خالد. بعد مدة يجد عادل نفسه بمدينة بولونيا الإيطالية بصحبة أخيه، الذي يرافق إمام المسجد بوبكر والطبيب كيوسيب "Giusepe" الملقب بالحاج يوسف، وهو إيطالي اعتنق الإسلام، فيتورط عادل في قضايا ترتبط بالمخدرات والإرهاب، الذي يتم الإشارة إليه بطرق غير واضحة داخل الفيلم، كجمع الأموال من طرف أخ عادل وبوبكر وكيوسيب الذين يرتبطون ببعضهم البعض بشكل مبهم ، فيدخل الكل في متاهات ملتوية.

في الجزائر

"توشية (تراتيل نساء الجزائر)" (1992) للمخرج رشيد بلحاج: يبين الفيلم حالة "فُولّة" -الشابة الجزائرية البالغة من العمر حوالي الثلاثين عاما- أثناء إجراء حوار معها بمناسبة ذكرى الاحتفال بعيد الاستقلال. تتذكر أثناء ذلك طفولتها خلال سنوات الحرب حين كانت تعيش أسيرة داخل منزل كبير برفقة أُسَرٍ أخرى تتكون أساساً من النساء.

تتصدى الفتاة لكل المعتقدات الخرافية لأمها، التي تتذرع بغياب أبيها المسجون، لكنها تجد نفسها محاصرة في مَرْفَإٍ برفقة فتاة أخرى يتصف أبوها بالقسوة والصلافة، هناك تتعرض "فُولّة" للتعنيف والاغتصاب يوم ذكرى الاستقلال، تعبر الفتاة عن غضبها أمام الكاميرا رغم تهديدات المتشددين والإرهابيين.

"باب الواد سيتي" (1994) للمخرج مرزاق علواش: يروي فيلم "باب الواد سيتي" قصة الوضع الاجتماعي الخانق في هذا الحي العريق

بالجزائر العاصمة وذلك عبر تركيزه على نظرة بعض الرجال السلبية إلى النساء، فقد تناول الفيلم ما يجري في الجزائر من داخل بعض البيوت إذ قَدَّمَ نمط عيشهم ورؤيتهم في التعاطي مع المستقبل. استقى المخرج نماذج منهم، فهناك الإصلاحي والمتفتح القابل للحوار والمنغلق الذي ينبذ الآخرين ويتهمهم بالكفر لمجرد الاختلاف في الرأي. سعى مرزاق علواش الاقتراب من حي "باب الواد" عن طريق سلوكه منطق الاقتراب من واقعية ما يقع فيه، مثلاً، في مشهد من مشاهد الفيلم يضطر زوجان حديثي عهد بالزواج إلى النوم على سطح البيت، نظراً لعدم عثورهما على غرفة نوم تحتويهما، وهذا ما جعلهما عرضة للتلصص. والمخرج وهو يقدم هذا المشهد وغيره يكشف عن وقائع تعكس تفاصيل حياة أناس يعيشون وسط أجواء يسودها التطرف الأعمى والانتهازية والتطرف الديني.

"ماشاهو" (1995) للمخرج بلقاسم حجاج: تناول الفيلم علاقة حب خفية تنشأ في بيئة جبلية منغلقة بين الشاب "العربي"، الجريح الهارب المُصَارِع للموت الذي يتربصه، وابنة الفلاح "أرزقي" الذي يستقبلهَ من أجلَ الاستشفَاء وقضاء فترة النَّقَاهَة، بعد شفائه ينصرف إلى حال سبيله واعدا إياها بالعودة. يكتشف الأب حمل ابنته فيصبح همه الوحيد إنقاذ ماء وجهه، يسافر من أجل البحث عن "العربي"، في خضم تلك الرحلة يعود الفتى ليتزوج الفتاة.

يعالج "ماشاهو" قضية الشرف والعلاقات بين الرجل والمرأة في صميم بيئة قبائلية -نسبة إلى القْبَايَلْ "Kabyl" الجزائرية- يبدو الاتصال فيها بين الجنسين محدوداً وغير متاح، بحيث يربط الفيلم مساعدة الأم لابنتها على الهرب برفقة الرجل الذي اغتصبها مخافة أن تطالهما رياح التزمت القاتلة.

"العالم الآخر" (1999) (l'autre monde) للمخرج مرزاق علواش: ترحل ياسمين، الشابة الفرنسية من أصل جزائري إلى الجزائر، باحثة عن خطيبها رشيد الذي لا تعرف أخباره منذ ستة أشهر. تعرف ياسمين التي لا تنطق اللغة العربية أن خطيبها اختطفه متطرفون إسلاميون، وبدون أن تضع في اعتبارها الأخطار التي تنتظرها كانت رغبتها جارفة في التأكد من بقائه على قيد الحياة. تبحث عنه في أماكن عديدة، فنكتشف عبر رحلتها هالة وحجم العنف المستشري في البلد، كما نتعرف على بعض ملامح تاريخ الجزائر الباحثة عن السلام في ذلك الوقت العصيب.

"رشيدة" (2002) للمخرجة يامينة بشير شويخ: تعمل رشيدة مُدَرِّسَةً بإحدى مدارس الحي. تعيش، وهي الشابة المطلقة، ببيت مع أمها. ستنقلب حياتها رأسا على عقب حين تحولت إلى هدف لمجموعة إرهابية بدعوى أنها غير محجبة. تقرر الجماعة خطفها حيث تكلف أحد أفرادها بتفجير المدرسة التي تعمل بها لكن رشيدة تنجح رغم هذه الظروف القاسية في الحفاظ على حياتها وذلك عن طريق الفرار إلى الريف الذي وجدت به ملاذا آمنا رغم مشاكلها النفسية.

"المنارة" (2004) للمخرج بلقاسم حجاج: يقدم فيلم "المنارة" صورة عن جزائر ما قبل سنة 1988، حيث كانت البلاد تنعم بجو من الانفتاح والأمان، وذلك ما تعكسه حياة أبطال الفيلم الثلاثة (أسماء وفوزي ورمضان)، الذين تجمعهم روابط الصداقة وحسن الجوار وذكريات الطفولة، فضلا عن اشتراكهم في تأسيس جمعية "المنارة". قَدِمَ الثلاثة من مدينة "شرشال" إلى العاصمة بقصد إتمام دراستهم الجامعية بالعاصمة. يجمع هؤلاء الشباب الحب والنضال اليومي من أجل جزائر يؤمنون بإمكان تحققها.

توحي بداية الفيلم بتدفق قصة جميلة تزدهر فيها مشاعر العاطفة والمنافسة بين شابين للفوز بقلب أسماء، التي كان قلبها يتأرجح بين الاثنين، لكن أحداث "أكتوبر 1988" خلطت كل الأوراق، مما دفع بالشباب إلى تحطيم كل ما يرمز للدولة، مدخلا البلاد في حالة من الاضطراب والعنف، فتتبخّر الصداقة وتتكسّر المبادئ والمواقف، ويتحوّل الصديقان رمضان وفوزي إلى عدوين، فتَحارُ أسماء بينهما محاولة الحفاظ على التوازن، لكن زخم التناقضات تكسر كل المحاولات: ينتقل رمضان، الشاب الوسيم، الذي اختار ممارسة مهنة الطب الواهبة للحياة والمحافظة عليها، إلى الضفة الأخرى التي تزرع الموت والدمار.

يترشح رمضان في الانتخابات باسم الجبهة الإسلامية للإنقاذ. يصعد إلى الجبل ملتحقا بأمراء الحرب والقتل بعد توقف المسار الانتخابي غداة ما تلا فوز الجبهة من مستجدات. يتحول فوزي، الصحافي الشاب الذي كان يرمي لإبراز الحقيقة عبر كتاباته، إلى شخص قَاسٍ في أحكامه ومواقفه وتصرفاته التي تبلغ قمة لحظاتها فصَامًا حين يجد نفسه يمارس التعذيب. تعاني "أسماء" حالة حيرة نفسية وعاطفية تتجلى من خلال انقسام مشاعرها بين صديقيها العلماني والمتطرف إذ تصرح لصديقتها في إحدى اللقطات بأنها لا تحب لا رمضان ولا فوزي، إنها تحب "رمزي" وهو اسم مركب من الاسمين معا للدلالة على الغنى الرمزي والإيحائي للفيلم ككل، فهو يعطي فرصة للقراءة المتعددة كما يدل عنوانه على ذلك إذ تنطلق أحداثه باحتفالات سكان "شرشال" بالمولد النبوي وتنتهي بعد عودة "أسماء" وابنتها "بشرى" ذات العشر سنوات. تخاطب الأم بنتها قائلة: "لِتَظَلَّ المنارة تضيء طريقنا".

"المشتبه فيهم" (Les suspects) (2004) للمخرج كمال دحان: تشتغل سامية الأخصائية النفسية الجزائرية بمركز استشفاء بضواحي العاصمة، وذلك بعد عودتها من بروكسيل إلى الوطن بقصد استكمال رسالتها حول الصدمات النفسية الناتجة عن حرب الجزائر، يصدم جمالها الباهر "المكشوف" (غير المُحَجَّب) أحد المرضين الرئيسين الذي يفتخر بلحيته. تنشأ قصة حب بين سامية ومحفوظ، المخترع الشاب، الباحث عمن يعترف باختراعاته في مجال النسيج، لكنه لم يجد الدعم من الجهات المسؤولة بسبب البيروقراطية المستشرية في الإدارة.

تتضح في هذا الفيلم المقتبس عن رواية "الحرس" للكاتب الطاهر جَعُّوط الذي اغتاله الإرهابيون، مَعَالِمُ بَلَدٍ بكامله من خلال قصة حب سامية ومحفوظ كما تطفو أمراض اجتماعية ونفسية وسياسية تتمثل في الرشوة والموقف من المرأة وعدم الثقة في النفس وفي الآخر، وعدم الإحساس بالاطمئنان داخل المحيط الاجتماعي وصعود التيار الإسلامي.

"دَوَّارْ النْسَا"[10] (2005) للمخرج محمد شويخ: يعرض الفيلم حكاية أسطورية تجري أحداثها وسط غابات نائية، مسلطاً الضوء على أحوال مجتمع يحكمه الخوف والرعب. يغادر الرجال القرية فتمسك النساء بزمام الأمور، يستبدلن حقائبهن بالبنادق. يقاتلن بقوة العدو القادم من خارج القرية والعدو القابع بينهن. تتمحور قصة الفيلم حول نساء عاديات انبرين للدفاع عن أنفسهنّ في ظروف غير اعتيادية داخل قرية صغيرة معزولة غالباً

(10) تعتبر لفظتي «دَوَّارْ» و«النْسَا» من الألفاظ المشتركة في الدارجة الجزائرية والمغربية، وتعني الأولى «قرية أو بادية» في حين تحيل الثانية إلى جمع «نساء» في اللغة العربية الفصحى، وقد أدرجنا عناوين الأفلام كما وردت في صيغها الأصلية دون تصحيح أو تعديل مراعاة لاختيارات أصحابها الفنية والدلالية.

ما يهاجمها الإرهابيون الذين ينحدرون من الجبال المحيطة بها، بعدما غاب الرجال في المدينة بحثا عن لقمة الخبز، تاركين سلاحهم في أيدي النساء اللواتي يتعلمن استعمال الأسلحة الأوتوماتيكية، ويشكلن دوريات استطلاع.

على الرغم من الخوف المنتشر بين النساء، فإنهن يتزوجن وينجبن الأطفال ويحرسن المدينة، مقدمات الدليل على تفوقهن على الرجل من خلال ممارسة دوره التقليدي في الحماية. يحتفي فيلم "دوّار النساء" بثبات المرأة وهدوئها وجَلَدها فهو لا يكتفي بعرض قوتهن وثقتهن بأنفسهن بل يريد أن يبرز بأن الإرهاب لا يستثني أحدا إذ تتحول النساء إلى جيش الدفاع الوحيد القادر على حماية الرجال أثناء عودتهم إلى القرية بعد أن تقع معركة دامية بين الإرهابيين وسكان القرية.

"بركات" (2006) للمخرجة جميلة صحراوي: يروي فيلم "بركات" الذي يستثمر عنوانه كلمة متداولة في اللهجة المحلية الجزائرية تعني "كفى"، قِصَّةَ زوجة صحافي جزائري يتم اختطافه زمن العشرية السوداء من قبل الإرهابيين. تضطر الزوجة للبحث عن زوجها عبر الاستعانة بصديقة لها تعمل في مجال الطب عوض اللجوء إلى قوات الأمن وذلك بقصد الوصول إلى معاقل جماعات الموت. تكتشف هناك أن أحد خاطفي زوجها مُجَاهِدٌ سابق في صفوف جيش التحرير الوطني. تكشف تفاصيل الفيلم أنه هو الذي يفتي باختطاف الأبرياء ويأمر بقتل العُزَّلِ. يتطرق الفيلم للوضع الأمني في الجزائر زمن التسعينات، ويكشف بعض سمات وملامح علاقة الرجل بالمرأة، في ظل بنية اجتماعية تقليدية سائدة تتأسس على مرجعيات أخلاقية تحول دون تطور المجتمع الجزائري.

"موريتوري" (2007) [11] (Morituri) للمخرج عكاشة تويتة: استطاع هذا الفيلم المُقْتَبَس عن رواية للروائي ياسمينة خضرة(12) أن يكسر الصورة النمطية التي أنتجتها بعض المعالجات السياسية التي أَلِفَهَا المشاهد لمقاربة الإرهاب في الجزائر من خلال السينما وذلك لصالح تناول جريء تفضح لأول مرة علاقة مافيا المال والسياسة بالإرهاب. يحكي الفيلم قصة شرطي يجد نفسه خلال العشرية السوداء ضَحِيَّة مافيا المال والسياسة سيما وأنه حرص أن يكون نزيها. يتم طرده من الخدمة بسبب كتاباته الأدبية فيُغْتَالُ من قِبل مجهولين.

"مال وطني" (2007) للمخرجة فاطمة بلحاج: يعرض الفيلم واقع أسرة جزائرية فقيرة تعيش بحي القصبة، حيث تضطر الأم "بتول" للعمل من أجل تأمين لقمة العيش لبناتها الخمس، التي تتحمل على عاتقها تربيتهن بعد اختطاف زوجها من طرف الجماعة الإرهابية.

"عشرة ملايين سنتيم" (2007) للمخرج بشير درايس: يدور الفيلم حول ضغوط جماعات مسلحة على مهندس لقتل الأبرياء، وذلك من خلال تشابك خيوط علاقة حب مرتبطة بسياق الأحداث المأساوية التي عاشتها الجزائر.

انطلاقا من هذا الجرد الفيلموغرافي السابق الخاص بعينة منتقاة من "سينما الإرهاب"، يتبين مدى تعدد الأفلام التي أنتجتها السينما المغاربية. لكن التفوق العددي يظل فارقا فيما يخص السينما الجزائرية مقارنة مع

(11) تشير كلمة «Morituri» اللاتينية إلى «الذين يريدون الموت».

(12) Yasmina Khadra; Morituri; 1997; Baleine; Paris; (Foliopolicier; 2002).

نظيرتها المغربية، وهذا يرجع إلى الوضع السياسي الذي ظهر بالجزائر بعد أحداث 1992، إذ بيَّنَت "أفلام الإرهاب" الخلفية الإيديولوجية والسياسية للجماعات الإسلامية الجزائرية عقب توالي الحركات الاحتجاجية التي سرعان ما تحولت إلى حركات مسلحة بعد المشاكل التي حصلت عقب الانتخابات البلدية لسنة 1990 والتي أعلنت عن فوز جبهة الإنقاذ بما مجموعه 856 بلدية وما تلاها من مطالبة بالإصلاح، وبعد فوز الجبهة كذلك بالانتخابات التشريعية لسنة 1991 (188 مقعداً من أصل 228 في المرحلة الأولى) الشيء الذي أدى إلى اضطراب المشهد السياسي رأسا على عقب آنذاك، ومهما كان حجم الاختلاف في تأويل هذه الأفلام من لدن الأطراف المعنية بالصراع السياسي، فإن قيمة الصورة وأهميتها تظهر من خلال تأريخها لما يسمى بالعشرية السوداء، وما ساد حينها من عنف سياسي ومادي، تأثر بشكل أو بآخر بما يقع في الداخل وما يجري على المستوى الكوني. فالسينما كباقي الفنون الأخرى مؤسسة اجتماعية لا تستطيع الابتعاد عن مشاكل المجتمع من حيث موضوعاتها، والتزام مخرجيها بفضح التزييف والغموض والتناقضات الاجتماعية التي تقع في وسطهم باعتبارهم يتأثرون بما يقع من حولهم من أحداث.

في جماليات "سينما الإرهاب"

تساهم العديد من الظواهر الاجتماعية والسياسية والثقافية في إنعاش الفن وبروز بعض الحساسيات أو التيارات الفنية، فهل كان الأمر كذلك بالنسبة لـ"سينما الإرهاب" في الجزائر؟

إذا ما عدنا إلى تاريخ السينما نستخلص أن ما يسمى بالسينما الألمانية الجديدة[13] قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالعنف وقضاياه، سيما مع عدة مخرجين من أمثال غاينر ويرنر فاسبندر "Rainer Werner Fassbinder" وألكسندر كليج "Alexander Kluge" وفولكر شلوندورف "Volker Schlöndorff" وماغريت فون تروتا "Margarethe von Trotta" حيث تمّ التركيز على الشخصية الإرهابية باعتبارها وجها آخر للغيرية. واستنادا إلى الأفلام التي تناولت الظاهرة برزت دراسات متعددة كرست مجهوداتها

(13) نشير إلى الفيلموغرافيا المنتقاة التالية:

L'Honneur perdu de Katharina Blum, 1975 الشرف الضائع لكاترينا بلوم, Volker Schlöndorff.

Le Couteau dans la tête, 1978 سكين في الرأس, Reinhard Hauff.

La Troisième génération, 1978 الجيل الثالث, Rainer Werner Fassbinder.

L'Allemagne en automne, 1978 خريف ألمانيا, Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Alexander Kluge, Bernard Sinkel, Edgar Reitz.

Les Années de plomb, 1981 سنوات الرصاص, Margarethe von Trotta.

Le Voyage, 1986 الرصاص, Markus Imhoof.

Stammheim, 1995, Reinhard Hauff.

Todesspiel, 1997, Heinrich Breloer.

Les trois vies de Rita Vogt, الحيوات الثلاث لريتا فوجت Volker Schlöndorff, 1999.

Baader , 2000, Dennis Gansel.

Die innere Sicherheit, 2001, Christian Petzold.

Starbuck: Holger Meins, Documentaire, 2002, Gerd Conradt.

Black Box BRD, Documentation, 2001, Andres Veiel.

BaaderMeinhof, 2008, Uli Edel.

لما يسمى بجماليات الإرهاب في السينما الألمانية[14] خاصة والسينما الأوروبية عامة خلال القرن العشرين[15].

إذا ما تأملنا التجربة السينمائية الجزائرية، نستنتج أنها استطاعت أن تتأثر بشكل إيجابي من خلال تناولها لظاهرة الإرهاب، وذلك بالنظر إلى ما تمّ تحقيقه على المستويات التالية:

تنامي وتيرة الإنتاج مقارنة مع السنوات الماضية، سواء بدعم من الدولة، أم القطاع الخاص، أم من طرف الغرب.
بروز حس نقدي شامل عبر السينما.
تطوير الكتابة السيناريستية وتفاعلها مع الأدب المكتوب بالعربية (الطّاهر جَعُّوط) أو الفرنسية (ياسمينة خضرة).
ولوج المرأة مضمار السينما بشكل ملفت مع نهاية التسعينيات وبداية الألفية الجديدة.
الجرأة في تناول المواضيع.
تقاطع وجهات نظر مخرجي الداخل والمخرجين المغتربين.
تطور طرائق ورؤى الإخراج.
تطور تقنيات استعمال المؤثرات الصوتية والخدع البصرية.

---

(14) نشير إلى الدراسات التالية:
BECKER Howard S., Outsiders 1963 المنبوذون, Rééd. Paris, trad. Métailié, 1985.
ELSAESSER Thomas, Terrorisme, mythes et représentations, (الإرهاب: أساطير وتمثلات) La RAF de Fassbinder aux Tshirts
PradaMeinhof, trad. de l'anglais par Noël Burch, La Madeleine, Éd.Tausend Augen.
ENZENSBERGER (Hans Magnus), Le Perdant radical, essai sur l'homme de la terreur, (الخاسر الراديكالي: بحث حول الإنسان العنيف), Paris, Gallimard, NRF, 2006.
(15) ساهمت الحروب التي عرفتها أوروبا خلال القرن العشرين في التأثير بشكل مباشر على كل الإنتاجات السمعية البصرية كالأنباء المصورة والوثائق السمعية البصرية الخبرية والأفلام الوثائقية والسينما.

ناقشت أفلام "سينما الإرهاب" في الجزائر الظاهرة بشكل كلي أو جزئي، علني أو مضمر، إذ تناولت مختلف رهاناتها، وتطرقت إلى وَقْعِهَا النفسي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي، على كافة الأطراف المعنية[16] بها وخصوصا النساء والأطفال والشيوخ.

وبغض النظر عن الأطروحات التي يقدمها المُحْدِثُون لأفعال الإرهاب كمواجهة "إرهاب الدولة"، وادعاء "مقاومته"، فإن اللجوء إلى زرع الخوف والترهيب وسقوط الأبرياء، تبقى مبررات اعتبرها مخرجو "أفلام الإرهاب" موضوعية لتسليط الضوء على ظاهرة الإرهاب وشجبه ومحاربته كعمل عنيف وغير شرعي، مهما كانت خلفيته، داعين من خلال أفلامهم إلى الطرق السلمية التي تعتمد الحوار والسلم والإقناع المباشر عوض المواجهة المسلحة المُدَبَّرَة.

- تقدم "أفلام الإرهاب" صورة مرتكبي الممارسات الإرهابية بشكل يكاد يكون مشتركاً وذلك من خلال التركيز على سعيهم الحثيث عبر كل الوسائل إلى شرعنة أعمالهم عن طريق سلوكهم لمناهج وسبل مضبوطة تسعفهم في تأهيل المُسْتَقْطَبِين والمنخرطين ضمن صفوفهم، عَقَدِيا وإيديولوجيا، وذلك عن طريق الدعوة إلى الالتزام بأخلاق الإسلام، التي يرى هؤلاء أنها لم تعد محترمة، أو يلجأون إلى التحريض والحث على الجهاد في وجه "الكفار"، بعد إصدار فتاوى التكفير التي يدخلون مباشرة بعدها في حرب معلنة أو خفية ضد المجتمع، هكذا نشاهدهم من خلال المشاهد واللقطات الفيلمية

(16) يبقى فيلم «الجنة الآن» [Paradise now] للمخرج الهولندي ذي الأصل الفلسطيني هاني أبو أسعد أهم شريط عربي تَعَرَّضَ للحالة النفسية للمقبلين على مثل هذه العمليات «الكاميكازية»، رغم أن سياقه يختلف عن السياق الجزائري، حيث رفع طابع القداسة عن كواليسها وأبرز المشاكل النفسية للمُقْدِمين عليها..

ينهجون نهج حرب العصابات، وينصبون الحواجز الأمنية المزيفة، ويقومون بالمداهمات الدقيقة الشبيهة بما يقع في مجال الجريمة المنظمة، إما بطريقة فردية أو جماعية، تحت ذرائع أخلاقية، غالباً ما أصبحنا نشاهد مثلها على شاشات التلفزيون، أو عبر شبكة الإنترنت مسموعة أو مرئية.

إذا قمنا بمسح تاريخي بسيط للأفلام السينمائية العالمية التي تناولت موضوعة الإرهاب، فإننا نستنتج أنها كانت دائما تقدمه بشكل كاريكاتوري، باعتباره همجيا ومتخلفا وعنيفا ومكبوتا، يتميز بالقسوة والصَّلافَة وبشاعة المنظر والخِلْقَة والغِلْظَة وانعدام الإحساس والذوق وغيرها من الأوصاف السلبية، فالهندي كان هو إرهابي السينما الإنجليزية، والشيء نفسه بالنسبة للسينما الفرنسية في علاقتها بأهالي "Indigènes" المستعمرات، وهذا ما يلاحظ أيضا بالنسبة لبعض أفلام هوليود[17]، التي قرنت الإرهابي في أفلام كثيرة بالإسلام، إذ تصفه بالمتشدد والمتطرف، كما قدمته كخطر ماحق يهدد مصير البشرية ككل، وبعض هذه الصور مرتبطة في عمومها بالصور الاستشراقية السلبية، التي نسجها خيال المستشرقين[18] عن العوالم "العجائبية" و"الغرائبية" لسكان المستعمرات.

(17) تقدم الأفلام الأميركية التي تناولت الإرهاب الأميركي كمحارب لقوى الشر التي تريد الفتك بالعالم ومن أمثلة ذلك مثلا فيلم [2008] The kingdom (المملكة) الذي يتطرق لموضوعة الإرهاب في المجتمع السعودي وLions for Lambs (أسود وحملان) [2007] الذي يعالج نفس الظاهرة في أفغانستان وفيلم In the Valley of Elah (في وادي الملك إله) [2007] في العراق وفيلم Rescue Dawn (الإنقاذ الساقط) [2006] في فيتنام والفيلم الوثائقي [2007] Darfur now (دارفور الآن) عن السودان وغيرها كثير..

(18) لمزيد من التعمق في الموضوع يمكن الرجوع إلى مؤلفي المرحوم إدوارد سعيد «الاستشراق» و«الثقافة والإمبريالية».

إذا كانت "أفلام الإرهاب" العالمية قد غيرت فقط جنسية الإرهابي حسب الظروف التي أدت إلى تورطه في العنف ومساراته[19] فإن صورته ظلت دائما تحمل حمولة سلبية، إلا في الجزائر، قد عكست ما سبق وأن أشرنا إليه، فإنها قد حاولت أن تقدم رؤيتها النقدية للظاهرة، مُحَلِّلَة دوافع وتمثلات العنف الذي نتج عنها، إلا أنه بالرغم من اختلاف الرؤى تكاد تكون صورة الإرهابي فيها متشابهة ومتقاربة، خاصة من حيث تصوير وتَصَوُّرِ الأحداث والشخوص، فضلا عن ارتباط الرؤى الإخراجية بتمثلات مخرجيها.

إن المقصود بالجماليات في سياق موضوعنا هذا هو التناول البصري لمجريات أحداث السينما التي تناولت الإرهاب، وبعبارة أخرى الطرق والاستراتيجيات الإخراجية والتقنية والفنية، التي وظفها صناع هذه الأفلام قصد إيصال خطابهم إلى الجمهور، ومن أهم تجليات هذه الأبعاد الجمالية نُلَمِّحُ إلى ما يلي:

نوعية الأفلام[20]

يغلب على جل الأفلام التي تناولت الظاهرة، سواء في المغرب أم في تونس أم في الجزائر، أنها أفلام روائية طويلة، اختارت من الدراما الاجتماعية وسيلة بصرية للتعبير كليا أو جزئيا عن المشاكل المتعلقة بظاهرة الإرهاب، مع ظُهُورٍ يكاد يكون منعدماً على مستوى الأفلام الوثائقية وغيرها،

---

(19) تحمل صورة الروسي والنازي أثناء الحرب العالمية نفس القيمة السلبية في بعض الأفلام ونفس الشيء بالنسبة للكائنات القادمة من فضاءات أخرى عبر الأطباق الطائرة المفترضة.

(20) يمكن الإشارة إلى مسلسل «دارنا القديمة» للمخرج لمين مرباح الذي عالج ظاهرة الإرهاب في خمسة عشر حلقة من منظور درامي تلفزيوني.

مع انفتاح خجول على الحكايات الشعبية، وخاصة في فيلم "ماشاهو" للمخرج الجزائري بلقاسم حجاج.

التيمَات المهيمنة

من المعهود لدى المشتغلين بسيكولوجيا التلقي السينمائي أن المُشَاهِد الذي يُقْبِلُ على هذا النوع من الأفلام يكون مستعدا لمعاينة مَشَاهِد العنف. فكيف تُوَافِقُ أو تُخَيِّبُ هذه الأفلام أفق انتظار المتلقي؟

يُلاَحَظُ بصورة عامة أن أشكال العنف وأساليبها وأدواتها قد تأثرت بشكل كبير بتقلص ميزانيات الإنتاج ومشكلة الرقابة المباشرة (أجهزة الدولة) وغير المباشرة (المجتمع والرقابة الذاتية)، مما انعكس على زوايا معالجة العنف داخل أفلام الإرهاب، فغالبا ما لجأ صناع هذه الأفلام إلى التركيز على العنف الاجتماعي والعنف السيكولوجي والعنف الاقتصادي والعنف الديني، مما جعلها أفلاما شبه ميلودرامية تُسَرِّبُ العنف عبر لغة الحوار، ومن خلال أحاسيس الشخصيات، وتعطيل التواصل الاجتماعي وتأزيم الرؤية للمستقبل، أما على المستوى المادي للعنف فنسجل حضور البنادق والمسدسات والذخائر الحية مع استعمال قليل لها، لكنها تظل أكسسوارات دالة على فعل العنف وإمكانية القيام به في أية لحظة، مما يعني أن المجتمع مخترق من خلال تجارة السلاح وتسريبه إلى المدنيين رجالا كانوا أم نساء أم أطفالا، والخلاصة أن فضاء هذه الأفلام يعكس لنا مجتمعات ينعدم فيها الأمن في شتى أشكاله وصوره أو مهددة بفقدانه.

وبما أن العنف المادي يظل مستتراً في هذه الأفلام، تحضر أدواته، ويتجلى ذلك من خلال ممارسات أخرى، كالاختطافات والتهديدات والاعتقالات والاقتحامات والمتابعات، ومن خلال فرض الرؤية الواحدية التي تريد ترسيخ مبادئ مجتمع كليّ ذي بعد واحد حسب تعبير هربرت ماركيوز[21]، فيكون الإجبار على ارتداء الحجاب وانتشار التكفير وسلطة الفتاوى، مجرد وسائل ممهدة له، وبمعنى آخر فإن هذه الأفلام هي شكل من أشكال مقاومة مناهضي الديموقراطية والحداثة في المجتمعات التي تصورها تلك الأفلام.

جنس وجنسية الأفلام

المُلاَحَظ أن غالبية السيناريوهات التي عالجت الظاهرة قد استندت إلى أحداث ووقائع ارتبطت بالعشرية السوداء، أو إلى بعض الروايات كما هو الحال بالنسبة لأعمال جَعُّوط وياسمينة خضرة، كما أن هذه الأفلام قد أنجزها مخرجون جزائريون مقيمون بالجزائر، تكبدوا ويلات وآثار تلك الأحداث فانفعلوا معها، أو تمَّ إنجازها من قِبَلِ مخرجين مقيمين بالخارج، كما هو الشأن بالنسبة لمرزاق علواش، الذي اعتبر فيلمه "العالم الآخر" فيلماً موجهاً للغرب، ونفس الشيء بالنسبة لفيلم "بركات" لمخرجته جميلة صحراوي التي اتهمت بمحاباة فرنسا.

(21) Herbert Marcuse; L›homme unidimensionnel (الإنسان ذو البعد الواحد); Paris; Minuit; 1968.
هربرت ماركيوز؛ الإنسان ذو البعد الواحد؛ ترجمة: جورج طرابيشي؛ ط 2؛ دار الطليعة؛ بيروت؛ 1971.

واللافت في الأمر بروز المرأة في "سينما الإرهاب"، سواء كمُنْجزَة (كاتبة سيناريو، منتجة، مخرجة، ممثلة) أم كضحية، باعتبارها كانت أكثر عناصر المجتمع تعرضا للعنف أو متأثرة به، كأم أو كَمُغْتَصَبَة أو مهددة أو مُكْرَهَة، مما يعني أن "الرجل" هو وقود العنف في هذه الأفلام، ومن هنا نجد أنه من المُبَرَّر والطبيعي العثور في عينة هذه الأفلام على عناوين تستثمر المرأة، كَدَالٍّ على موضوعها وكمؤشر واضح على أن المرأة هي القناع الأساسي للإرهاب (رمزية الحجاب وغيره) وكمثال على ذلك: "رشيدة"، "دوار النسا"، "توشية: تراتيل نساء الجزائر"، ساهم هذا في تغيير صورة المرأة النمطية حيث تجاوزت "سينما الإرهاب" ما سبق وأن رسمته الأفلام السابقة التي ركزت على صراع المرأة الجزائرية من أجل توطيد مسيرتها نحو التحرر وتشكيل الوعي الاجتماعي لدى الآخر بقضاياها الإنسانية والاجتماعية، وجعلتها تدخل في مواجهة جديدة ضد الموت وضد الإرهاب.

كَوْنُ مناخ هذه الأفلام مرتبط بمناخ العشرية السوداء، فإن ذلك يطرح إشكالية علاقة هذه السينما بالواقع، وهو إشكال كلاسيكي في السينما يتطلب معالجة خاصة في هذا الباب.

اللغة البصرية

يظهر من البديهي في المجال السينمائي اختلاف رؤى المخرجين بشكل عام، وقد تجلى هذا المعطى أيضا في أفلام الإرهاب، ومع ذلك فإننا مجبرين في حيز هذا التناول على الإشارة إلى بعض القواسم المشتركة بين اللغة البصرية لهذه الأفلام وذلك من خلال ما يلي:

طغيان اللقطات العامة للدلالة على أن الظاهرة قد طالت المجتمع على عدة مستويات.

من حيث طبيعة مواقع أحداث هذه الأفلام وفضاءاتها وما يرتبط بها من مشاهد ومناظر، تبرز الأحياء المهمشة في المدن الكبرى كـ"باب الواد سيتي"، وفضاء الصحراء كرمز للتيه والظلال والتهريب، والجبال كأمكنة للتّحَصُّن والاحتماء ووضع الخطط استعداداً للمواجهة، والقرى كفضاء مقهور ومهمش ومنعزل وقصي ومنفلت من مراقبة الدولة، وكبؤرة للأمية والجهل اللذين يسهلان السيطرة وظهور الزعامات المُلْتَحيَّة، وهي فضاءات ارتبطت بتحركات الجماعات المتطرفة عموماً، نظراً لتَدمر سكانها جراء الإقصاء والتهميش وسهولة التحرك فيها.

اشتغلت "أفلام الإرهاب" على عناصر فنية أخرى، كالملابس والحلاقة والماكياج والأكسسوارات، لرسم صورة نمطية للإرهابي، وذلك من أجل إظهاره من حيث المظهر -كما يحب أن يظهر- كزاهد ومتقشف مُعْرِض عن الحياة الدنيا، مُقْبِلٍ على الثواب والتعويض عن الحرمان في الآخرة، وَهُو ما اعتبر لدى الكثيرين أحسن أسلوب لمقاومة الرأسمالية وتشجيعها للنزعة الاستهلاكية التي طالت المجتمعات التي برزت فيها ظاهرة الإرهاب.

أما على مستوى علاقة اللغة البصرية باللغة اللفظية (الحوار) فالملاحظ أن هذه الأفلام لم تخرج بشكل عام عن السينما العربية في عمومها، من حيث احتفاؤها باللغة اللفظية على حساب اللغة البصرية، وهذا ما يحيل إلى بعض الأطروحات التي ترى بأن العرب ظاهرة صوتية[22]، على

(22) عبد الله القصيمي؛ العرب ظاهرة صوتية؛ منشورات الجمل؛ 2002.

أن الحوارات في حد ذاتها تستعمل في بعض الأفلام اللغة الدارجة مائة بالمائة، مع حضور محتشم للأمازيغية، في حين تحضر الفرنسية أكثر منها في بعض الأحيان، كما تقتصر الفصحى على بعض الشخوص كالفقهاء والخطباء والأساتذة.

لا يملك متتبع إلا أن يسجل بأن سينما الإرهاب قد فتحت أفقا فنياً ساهم في إبراز إخفاقات المجتمعات المغاربية وبعض عثراتها على مستوى تحقيق الديموقراطية والحداثة، على أننا لا ندري ما إذا كانت هذه السينما مجرد لحظة عابرة في تاريخ السينما المغاربية، أم أنها ستواصل البحث وتعميق الرؤى في هذا الموضوع وما يتصل به من إشكالات، لا تفتح أفق التفكير في مستقبل هذه المجتمعات وعلاقتها بالذات والآخر.

ومن أهم ما يطرح نفسه في هذا السياق مدى وعي صناع هذه الأفلام بدور الصورة، وهي تتناول جماعات تعادي الصورة وثقافتها معاداة مطلقة، على الرغم من أنها تستثمرها في تمرير خطاباتها، مما يطرح جدلاً ممكناً حول الصورة والصورة المضادة.

جريمة الحادي عشر

من سبتمبر (أيلول) 2001

على الشاشة الكبيرة

نديم جرجوره

شكل الاعتداء الإرهابي على الولايات المتحدّة الأميركية، في الحادي عشر من سبتمبر (أيلول) 2001، منعطفاً تاريخياً حقيقياً في مسار العلاقات بين الشعوب، وفي سلوك الدولة الأميركية إزاء العالمين العربي والإسلامي تحديداً. والمنعطف، إذ بدا انقلاباً في موازين الصراع القائم بين الحركات الأصولية الإسلامية والغرب "الاستعماري"، أطلق مرحلة جديدة من ثنائية التواصل والتصادم بين ثقافات وحضارات مختلفة، إلى جانب ابتكار أنماط أخرى من التعامل العسكري والأمني بين الغرب (ممثلاً بالولايات المتحدّة الأميركية وبريطانيا أولاً وأساساً) من جهة أولى، والعرب والمسلمين من جهة ثانية، والصدام الناشئ من لحظة الاعتداء نفسه، إذ ارتسمت ملامحه في شؤون الحياة والاجتماع والثقافة والفنون والاتصال والأفكار، قدّم للإدارة الأميركية، الخارجة من انتخابات رئاسية مرتبكة ومتوترة في العام ألفين، فرصة تأكيد توجّه "أصولي" ومحافظ في مقاربة كل شيء مرتبط بأفكارها السياسية الجديدة، وسياساتها وامتداداتها الجغرافية والاقتصادية، ومصالحها الأمنية والعسكرية والمالية.

لم تقتصر صدمة الاعتداء الإرهابي هذا على السياسة والاقتصاد والأمن والقوانين، داخل الولايات المتحدّة الأميركية وخارجها؛ لأن الصناعة السينمائية الأميركية وجدت نفسها عاجزة عن مقاربة الحدث الأليم بأي شكل من الأشكال. فالصدمة هزّت الكيان الاجتماعي والثقافي الأميركي، وامتدّت ارتداداتها إلى الصورة السينمائية والتلفزيونية، ما أدّى إلى اتّخاذ مسافة كبيرة من الواقعة الدموية، وإيقاف المشاريع البصرية المتعلّقة بالإرهاب والعنف والتشويق. والحلقات التلفزيونية الخاصّة بعدد من المسلسلات، أعيد تصوير بعضها، بسبب ظهور برجي "مركز العالمي للتجارة" في الخلفية مثلاً، أو بسبب المضمون الذي وجده منتجون ومحلّلون ونقّاد أنه "يزيد الطين

بلّة" في لحظة الخراب العظيم الذي ضرب البلد وناسه، وعلى نقيض الحرب الأميركية المزدوجة على أفغانستان والعراق، بحجّة مطاردة الإرهاب الأصولي وأسامة بن لادن، عندما "خاضت" السينما الأميركية "حربها" الخاصّة ليس ضد الإرهاب الأصولي فقط، بل في مواجهة الاهتراء الداخلي أيضاً؛ ظلّت هوليوود متردّدة في مسألة المقاربة السينمائية لجريمة الحادي عشر من سبتمبر.

فالحرب على العراق تحديداً، جعلت سينمائيين أميركيين عديدين ينخرطون في السجال الإنساني والأخلاقي والوجودي، من منطلقات متفرّقة غلب عليها فكر انتقادي وسجالي حاد ضد الإدارة الأميركية وسياستها الخاصّة بهذه الحرب أولاً، كما بمحاربة الإرهاب ثانياً؛ في حين أن قلّة منهم استلهمت جريمة "الثلاثاء الأسود"، بعد مرور أشهر طويلة للغاية، لإنجاز أفلام متفاوتة المستويات، أو متضمّنة في باطنها الدرامي العميق إحالات إلى تلك الجريمة أو ما شابهها. في هذا الأمر، بدا هؤلاء السينمائيون شبيهين بزملاء لهم، أو ببعضهم على الأقلّ، إزاء حرب فيتنام، إذ تأخّر تنفيذ مشاريع سينمائية متعلّقة بالاعتداء الإرهابي، تماماً كما حصل بخصوص حرب فيتنام هذه، وتأثيراتها ونتائجها، إذ احتاج السينمائيون (شارك بعضهم فيها) إلى وقت لمعاينة أدقّ وأهدأ لهذه الحرب الدموية وجحيمها الأرضيّ.

صمتٌ مطلق

على الرغم من هذا كلّه، أرخت جريمة الاعتداء الوحشي على برجي "المركز العالمي للتجارة" ومبنى "بنتاغون" بظلالها على هوليوود واستديوهاتها السينمائية والتلفزيونية، بشكل سلبي للغاية. خيّم صمتٌ شبه مطلق، بانتظار جلاء غبار الأنقاض والتوجّهات السياسية والعسكرية

لإدارة معقودة على جماعة "المحافظين الجدد"، الأكثر تهوّرا وجنونا وعصبية من الإرهابيين الأصوليين الإسلاميين. فقد بدا مستحيلاً أن تُنجز "القراءة السينمائية الأولى" لهذه الجريمة من داخل البلد المعتدى عليه، ومن قبل الناس الذين استُهدفوا وبلدهم ورمزي اقتصادهم وأمنهم، علماً أن الطائرة الرابعة كانت متوجّهة إلى ضرب الرمز السياسي للولايات المتحدّة الأميركية، أي البيت الأبيض. بدا مستحيلاً إطلاق المشاريع السينمائية والتلفزيونية الأميركية، قبل أن يستفيق البلد المعتدى عليه من الصدمة القاسية التي تلقّاها صباح ثلثاء أسود.

وإذا ربط البعض بين هذا الاعتداء، الذي دشّن القرن الواحد والعشرين بالدم والعنف والفوضى (هناك من ذهب إلى أبعد من هذا الربط، بقوله إن الاعتداء الإرهابي يُذكّر، بافتتاحه الدموي القرن الحالي، بحادثة "تايتانيك" في العام 1912، التي اعتُبرت افتتاحاً ما لقرن اتّسم لاحقاً بكمّ هائل من الخضّات والانقلابات والحروب والتبدّلات)، والاعتداء الياباني على بيرل هاربور في منتصف الحرب العالمية الثانية؛ إلاّ أن الأميركيين احتاجوا إلى وقت للتنبّه إلى خطورة ما جرى، وللخروج من مفاعيل الضربة الأولى والمفاجئة، على نقيض ردّة الفعل السياسية والعسكرية لإدارة الرئيس فرانكلين ديلانو روزفلت، التي استعادت زمام الأمور حينها، ونفضت عن بلدها سريعاً آثار الهجوم الجوي الياباني العنيف والدموي، ودخلت الحرب، وقادت بلدان القارة القديمة إلى الانتصار على الديكتاتوريات النازية والفاشية واليابانية. احتاجت السينما إلى "لحظة صفاء داخلي" كي تبدأ إطلاق تحاليلها السينمائية لما حدث، لأن ما حدث لم يكن أمراً عادياً أو عابراً، ولم يكن أقلّ من دعوة عنيفة للبلد وناسه إلى العودة مجدّداً إلى قلب العالم وتبدّلاته. احتاجت السينما الأميركية إلى وقت كي تلتقط النبض الإنساني، وتعيد صوغه في نتاج سينمائي أو تلفزيوني ما.

والحاجة إلى الوقت مردّها إلى عوامل عدّة، لعلّ أبرزها حجم الكارثة وقوة الصدمة، ما أفضى إلى الشعور إما برهبة، وإما بعجز شلّ قدراتها الفكرية والمعنوية، أمام هول المشهد المتمثّل بـ"لوحة رمادية" لأنقاض البرجين، كأن "القيامة الآن" حدثت بالفعل. والحاجة إلى الوقت نابعةٌ أيضاً من ارتفاع نسبة الإحباط والدهشة والتوتر والألم، في زمن شهد قوّة التأثير الانفعالي للصورة المتحرّكة في النفوس والقلوب معاً. ففي اليوم نفسه، عبّر كثيرون عن دهشتهم، ليس فقط أمام الجريمة وبسببها، بل إزاء قدرة السينما على استباق الأمور، لأنها أبدعت في تقديم "المشهد نفسه" (أو ما يُذكّر به، أو ما يشبهه) سابقاً. هؤلاء ربطوا سريعاً بين مشاهدات سابقة لهم لأفلام "تنبّأت" بمآل شبيه بجريمة الحادي عشر من سبتمبر، أقلّه في الشكل المخيف للصورة، وفي النتائج المترتبة على المجتمع والناس جرّاء أعمال إرهابية كهذه.

إذن، غداة وقوع الجريمة، اكتفى الأميركيون بإلغاء المشاهد السينمائية والتلفزيونية كلّها، التي ظهر فيها برجا "المركز العالمي للتجارة"، من الأعمال الدرامية حديثة الإنتاج حينها. وسحبوا من غرف المونتاج مشاريع قيد التنفيذ تضمّنت لقطات أو مشاهد مشابهة، وأوقف الموزّعون برمجة أعمال تناول مخرجوها مواضيع مرتبطة، مباشرة أو غير مباشرة، بكل ما يُشير إلى الاعتداء من قريب أو بعيد.

وذكرت معلومات صحافية متفرّقة نُشرت حينها أن مدراء الاستديوهات وشركات الإنتاج و"أصحاب النفوذ" في قلب هوليوود وخارجها لم يرغبوا في تذكير المُشاهدين الأميركيين بهذه الجريمة، أو بالأحرى بالمناخ الذي أنتجته، طالما أن الجريمة الفعلية وآثارها لا تزال حاضرة، بتأثيرات كبيرة، في المشهد الأميركي برمّته. والمعلومات نفسها أشارت إلى أن هؤلاء

جميعهم أرادوا إنتاج أعمال تخفف عن المشاهدين الأميركيين فداحة المشهد الحيّ، الذي تابعوا تفاصيله واختبروا آلامه عبر الشاشات التلفزيونية. ولعلّ هذا القرار الجماعي المتّخذ في مرحلة ساخنة جداً، أجّلت إنتاج أفلام سينمائية وأعمال تلفزيونية مرتبطة مباشرة بالجريمة ومفاعيلها الإنسانية والسياسية والاجتماعية، في مقابل تكاثر الريبورتاجات التلفزيونية، كالأشرطة الوثائقية والتحقيقات المتلفزة والمتابعات اليومية المتعلّقة بالبحث عن ناجين أو بإزالة الأنقاض أو بالتحقيقات الجارية أو بالبطولات الفردية التي أفضت إلى إنقاذ أرواح عدّة، بالإضافة إلى مقابلات متفرّقة مع متخصّصين بالعمارة (كيفية سقوط البرجين، وتاريخهما ورمزيتهما إلخ.) والأمن وعلمي الاجتماع والنفس وغيرها.

ذلك أن هناك من أنجز أفلاماً وثائقية أيضاً، عن رجال الإطفاء والشرطة الذي سارعوا إلى الـ"غراوند زيرو" للقيام بواجباتهم. لكن هذا كلّه لا يدخل في إطار السينما، ولا علاقة له إطلاقاً بالسينما ومفرداتها الإبداعية، التي ظهرت لاحقاً في أفلام أثارت نقاشات نقدية حول مستوياتها الفنية والتقنية والدرامية والجمالية.
والغريب في الأمر، أن السينمائيين الأميركيين المعروفين بكونهم مشاغبين ومتمرّدين على النظام الأميركي في الاجتماع والصناعة السينمائية والسلوك الحياتي والأبعاد الثقافية، التزموا الصمت، وإن لفترة أقصر من تلك التي غرق فيها الآخرون.

مبادرات خارجية

اللافت للانتباه كامنٌ في أن الخطوة السينمائية الأولى، التي يُمكن وصفها بـ"الخطوة التأسيسية" لصناعة الأفلام المتعلّقة بجريمة الحادي عشر من

سبتمبر، جاءت من فرنسا، التي بادرت إحدى أشهر صحفها اليومية، "لو موند"، إلى إطلاق صرخة مدوّية غداة وقوع الجريمة، متمثّلة بعنوان صفحتها الأولى: "كلّنا أميركيون". كأن الصحيفة اختزلت، في اللحظة الانفعالية المؤثّرة، المعنى الدفين لملايين البشر إزاء الصدمة القاسية، وفي مقابل ملايين آخرين أبدوا فرحتهم بما جرى، انتقاماً من الوحش الأميركي. أو كأن العنوان نفسه وضع حجر الأساس السينمائي لما جرى لاحقاً: ففي الأشهر الأولى اللاحقة على تنفيذ الاعتداء الإرهابي، قرّر المنتج الفرنسي آلان بريغان إنتاج فيلم جماعي وضع له عنواناً عادياً ومعبّراً وعميقاً في آن واحد، هو "11 / 09 / 01: 11 سبتمبر"، مرتكزاً على فكرة ذكية وإنسانية وشمولية: تكليف أحد عشر مخرجاً سينمائياً من دول مختلفة وهواجس سينمائية متنوّعة والتزامات فكرية وثقافية متفرّقة، لتحقيق أحد عشر فيلماً قصيراً، مدّة كل واحد منها إحدى عشرة دقيقة وتسع ثوان ولقطة واحدة (إحالة إلى تاريخ تنفيذ الاعتداء الإرهابي).

في الجانب السينمائي، بدا اختيار الأسماء تنويعاً حقيقياً ناتجاً من الاختلاف (الذي بلغ أحياناً حدّ التناقض الإبداعي) الفعلي في أنماط الاشتغال ولغته الإبداعية. وفي الجانبين الإنساني والثقافي، لم يحل هول الجريمة دون مقاربتها بعيداً عن الفذلكة البكائية أو الخطابية الفجّة أو الانفعال الغبي. صحيحٌ أن هناك كمّاً من المشاعر الإنسانية الصادقة إزاء ما حصل، لا يُستهان به. لكن الاشتغال السينمائي حافظ على نبض سجالي انتقادي حاد، أحياناً، ضد الإدارة الأميركية والسلوك الأميركي وأساليب العيش. أي أن غالبية المخرجين المختارين لتحقيق الأفلام القصيرة تلك برهنت عن قدرتها على تحصين لغتها السينمائية وموقفها الانتقادي والسجالي من قوة الانفعال الإنساني.

أما المخرجون الآحد عشر فهم، بحسب الترتيب المعتمد في الملصق والبطاقة الفنية وتقديم الأفلام: سميرة مخملباف (إيران) وكلود لولوش (فرنسا) ويوسف شاهين (مصر) ودانيس تانوفيك (البوسنة الهرسك) وإدريسا أوويدراأوغو (بوركينا فاسو) وكن لوتش (بريطانيا) وأليخاندرو غونزاليس إيناريتو (المكسيك) وعاموس غيتاي (إسرائيل) وميرا نائير (الهند) وشون بن (الولايات المتحدّة الأميركية) وشوهي إيمامورا (اليابان).

بهذه اللائحة المنتقاة بدقّة (أم أنها الحصيلة الأخيرة لمن وافق من المخرجين على المشاركة في هذا الفيلم الجماعي؟)، بدا الأمر واضحاً: هذا فيلم أريد له أن يعكس الحالات النفسية والروحية والأخلاقية والفكرية لمجموعة من المخرجين السينمائين المعنيين بالهمّ الإنساني العام؛ وأن يُترجم مواقف سينمائيين هم، في المرتبة الأولى، أناساً لهم مكانتهم في المشهد الدولي، سينمائياً وثقافياً؛ وأن يقول للأميركيين أولاً إن الجريمة البشعة مُدانة، وإن هول الكارثة يجب ألا يحجب قوة الخلل الكامن في داخل البنى المجتمعية والفكرية الأميركية، وإن السينما مرآة الواقع والتاريخ والتفاصيل. وأن يقول للعالم ثانياً إن "كلنا أميركيون" لا تعني التغاضي عن البؤر الفاسدة في الداخل الأميركي، وعن مساوئ السياسات الأميركية المتنوّعة في أنحاء شتّى من العالم، وفي أزمنة ومراحل تاريخية متعدّدة. وأن يقول للإرهابيين أنفسهم ثالثاً، إن كانوا يسمعون أو يقرأون أو يُشاهدون إبداعاً، إن سياسات الإدارة الأميركية خاطئة أحياناً، لكن الجريمة التي ارتكبوها أو هلّلوا لها أو باركوها بشعة، وإن الإصرار على الحياة أقوى وأهمّ.

والفيلم، إذ جمع أحد عشر سينمائياً احتل بعضهم مكانة مرموقة في المشهد السينمائي الدولي (إيمامورا وإيناريتو ولولوش وشاهين وغيتاي وبن

ولوتش، بصرف النظر عن التفاوت الحاصل في المستويات الجمالية الخاصّة بأفلامهم كلّها)، وخطا بعضهم الآخر خطوات جادّة في تحقيق نتاج سينمائي مثير للمُشاهدة والنقاش (مخملباف ومائير وتانوفيك وأوويدراأوغو، من دون تناسي الأهمية الإبداعية التي صنعوها في هذا الفيلم أو ذاك)، حافظ على معناه الأصلي: الكاميرا فنٌ قائمٌ بحد ذاته أساساً، وهي أيضاً أداة تعبير عن مشاعر ورؤى ومواقف، ولغة قول إزاء هذه الجريمة وتداعياتها في جوانب العيش والعلاقات والتواصل. والسينما، مهما التزمت قضايا إنسانية وأخلاقية مؤثّرة، لا تتنازل عن نصّها الإبداعي الخاصّ بها.

تنويعات حادّة

ماذا في هذه الأفلام القصيرة؟

تكمن المفارقة الكبيرة والمثيرة للدهشة والنقاش معاً، في أن المخرج الأجرأ الذي حقّق الفيلم الأقسى هو الأميركي شون بن. ممثل ومخرج مثير للجدل، زار لاحقاً العراق عشية اندلاع حرب الخليج الثانية، وإيران لمراقبة انتخاباتها الرئاسية السابقة للأخيرة، وكوبا لزيارة فيديل كاسترو. ليس صعباً الانتباه إلى أن هذه الدول الثلاثة مصنّفة على لائحة الإرهاب لدى الإدارة الأميركية، وهي على عداء شديد بها. ولأنه "مشاغب" ومتمرّد على السائد، لم يستطع أن يُقدّم فيلماً قصيراً تقليدياً، أو أن يُعالج موضوعاً حسّاساً ودقيقاً كهذا، بلغة بكائية وانفعال وطني مسطّح. بدا، في الفيلم الجماعي هذا، أكبر وأهمّ من مواطنه أوليفر ستون مثلاً، المعروف بمشاغباته العنيفة وانتقاداته اللاذعة للتاريخ والإعلام والعنف والسائد في البنى المجتمعية والحياتية.

فستون ظل بعيدا عن الحادثة، وانتظر خمسة أعوام متتالية قبل أن يطلّ على الأميركيين بواحد من أكثر أفلامه سوءاً وخطابية بكائية مجانية وفراغاً درامياً وجمالياً: "المركز العالمي للتجارة" - World Trade Center 2006، ملحقاً إياه بعد عامين اثنين فقط بفيلم "دبليو " W - 2008، الذي لا يرتبط مباشرة بجريمة الحادي عشر من سبتمبر، بل يغوص في العالم الخاص بالرئيس الأميركي السابق جورج دبليو بوش، الرئيس الأميركي الذي انتزع رئاسة الولايات المتحدّة الأميركية في انتخابات مشبوهة وملتبسة، وشهد العالم في عهديه المتتاليين (2000-2008) أفدح الحروب وأكثرها تخريباً في المجالات كلّها، وأقسى الأزمات المتفرّقة؛ محلّلاً فيه نفسية بوش الابن وشخصيته وعلاقته بوالده وبالمحيطين بوالده وبه.

غير أن شون بن، بعد مرور عام واحد فقط على الاعتداء الإرهابي، قدّم مداخلة بصرية جمعت الإبداع السينمائي بالموقف النقدي الحاد ضد النظام الرأسمالي المتوحش، متحرّراً من وطأة المعاناة الإنسانية والكارثة التي حلّت ببلده وناسه. لم يساير الجماعة في حزنها وجنونها وعنصريتها. أراد، في فيلمه القصير هذا، أن يرسم ملامح إنسانية أخرى، متمثّلة بالموت الفردي إزاء الوحش الرأسمالي، وبالحياة الفردية جرّاء موت هذا الوحش. قد يكون التحليل السابق مبسّطاً، لا يفي الفيلم حقّه، لكنه لا يلغي المتعة البصرية بمُشَاهدته.

فالقصّة المختارة بسيطة، ومعالجتها الدرامية عميقة ومؤثّرة، والدلالات السياسية والإنسانية واضحة وبديعة: أرمل يناجي امرأته الراحلة في منزله الصغير، وشاشة صغيرة تنقل وقائع الاعتداء على البرجين الشهيرين، وورود ذابلة على النافذة المفتوحة على أفق مسدود صنعه ارتفاع البرجين. لكن

الضوء يبدأ بإنارة المنزل، والورود تستعيد حياتها وألقها في غفلة من الأرمل المنسجم وهيامه بأرملته الحاضرة طيفاً في ذاته، في اللحظة نفسها التي شهدت سقوط هذين البرجين. بلغة سينمائية جميلة ومؤثّرة، قدّم شون بن شهادته الصادمة، مازجاً فيها انفعاله الذاتي إزاء الجريمة والتزامه الإنساني جانباً مناهضاً لسطوة النظام الأميركي المدمِّر على الناس؛ وواضعاً موت السلطة، التي يرمز إليها البرجين سياسياً واقتصادياً وعمرانياً، في مقابل حياة الفرد، كأنه لا يرى حياة على تخوم السلطة الحاكمة، أو في ظلّها.

هذا كلّه نقيض "المركز العالمي للتجارة" لأوليفر ستون، على الرغم من أن المخرجَين الاثنين يُعتبران من أشدّ السينمائيين مشاغبةً وتمرّداً. بدا واضحاً أن ستون عاجزٌ عن الخروج من اللحظة الانفعالية، أو راغبٌ في الانخراط في حفلة البكائيات الوطنية، متناسياً تاريخه السينمائي المساجل بحدّة نتائج حرب فيتنام في ثلاثيته الشهيرة "الفصيلة" Platoon - 1986 و"مولود في الرابع من يوليو (تموز)" Born On The 4th Of July- 1989 و"السماء والأرض" Heaven And Earth - 1993، والسياسات الاقتصادية "وول ستريت"،Wall Street - 1987، والعنف المرتبط بسطوة الإعلام وانتشار الأسلحة ("قتلة بالولادة"، Natural Born Killers - 1994، وتواطوء السلطات السياسية والقضائية والأمنية في التحقيق باغتيال جون كينيدي "ج ف ك"، J. F. K. 1991 وغيرها من الروائع السينمائية والسجالات العنيفة. سينمائياً، يُمكن القول ببساطة إن "المركز العالمي للتجارة" فاقدٌ جمالياته الفنية والدرامية.

إنسانياً، يُمكن القول إنه بكائيٌ من الطراز الأول، لأنه أمضى الغالبية الساحقة من مدّته في تصوير التفاصيل الدقيقة والمملّة لإطفائيين اثنين سقطا

تحت أنقاض أحد البرجين أثناء قيامهما وزملائهما بالواجبين الوطني والمهني. صحيح أن الفيلم تحيةٌ صادقة للعمل البطولي الذي قام به إطفائيو نيويورك. لكن التحية محتاجة إلى قالب سينمائي متماسك، يليق بالمكانة رفيعة المستوى التي احتلها أوليفر ستون. هذا غائبٌ عن الفيلم المذكور. في حين أن تحليله النفسي والاجتماعي والثقافي والتربوي الخاصّ ببوش الابن في "دبليو"، مغلّف بقالب سينمائي جدّي، وإن لم يبلغ المستوى الإبداعي لروائعه السابقة.

بالعودة إلى الأفلام الأخرى في العمل الجماعي "11/ 09/ 01: 11 سبتمبر"، يظهر فيلم ثان لا يقلّ جمالية سينمائية عن الجمالية الإبداعية في فيلم شون بن. فالياباني القدير شوهي إيمامورا استعان بتجربته الطويلة في صنع الأفلام البديعة والمؤثّرة، كي يعلن موقفه من الحرب؛ واتّخذ الأفعى رمزاً للحضيض الذي فُرض على الفرد أن يبلغه، بجعله بطله يزحف ويفحّ مثلها، نتيجة المآلات التي تصنعها الحروب للذين خاضوها، وتأثيراتها التي تضرب "أبطالها". لعبت الألوان الغامقة دوراً في تكثيف اللحظة الإنسانية، وساهم المناخ السردي في تحويل المفردات البسيطة إلى قراءة معمّقة للمكانة الإنسانية المُهانة.

كأن إيمامورا، بخروجه من اللحظة الراهنة للحادثة المأسوية، قد جعل الشرط الإنساني أساساً لقراءة البؤس الحاصل في المجتمعات كلّها، ولفهم الأبعاد المتفرّقة للواقع الأميركي، من خلال الشمولية الإنسانية المرهفة. الخروج من اللحظة الراهنة سمة الأفلام كلّها أيضاً، بالمعنى المباشر لتعبير "الخروج"، باستثناء فيلمي إيناريتو (لوحة سوريالية قاسية، استعانت بمشاهد سقوط أناس من البرجين، ظنّاً منهم أنهم بذلك ينجون من الموت، على خلفية موسيقية ولقطات متتالية وحادّة في توليفها) ونائير (يوميات عائلة آسيوية

مقيمة في أميركا ومعاناتها الكبيرة جرّاء الاشتباه بأن أحد أبنائها متورّط في تنفيذ الاعتداء، قبل اكتشاف الحقيقة: وفاة الابن المفقود أثناء محاولته إنقاذ عالقين في أنقاض البرجين)، المختلفين شكلاً ومعالجة. فالأول تجريبي أسرف في التباساته البصرية والموسيقية؛ والثاني تقليدي، وإن غاص في واحدة من النتائج السلبية في السياسة الأمنية والعصبية الوطنية الصارمة والمنغلقة على ذاتها، المعتمدة إثر الاعتداء.

لم ترق الأفلام الأخرى إلى مصاف إبداعية مؤثّرة، وإن تناولت مواضيع حسّاسة ومهمّة. ذلك أن كن لوتش ذكّر الإدارة الأميركية بمساهمتها الفعّالة والدموية في انقلاب الديكتاتور أوغيستو بينوشي على الديمقراطي سلفادور الليندي يوم "الحادي عشر من سبتمبر" أيضاً، في العام 1973 في تشيلي. وصوّر دانيس تانوفيك اللقاء السنوي لنساء بوسنيات يحاولن عبره تذكير المسؤولين بأبنائهنّ المفقودين في الحرب التي التهمت بلدهنّ مطلع التسعينيات الفائتة (ألم تلعب الولايات المتحدّة الأميركية دوراً سلبياً فيها أيضاً؟).

وسخر أوويدراأوغو من المسألة، بتصويره أولاداً ظنّوا أن أسامة بن لادن موجودٌ في قريتهم، فطاردوه من دون جدوى، بهدف الحصول على المكافأة المالية الموضوعة للعثور عليه حيّاً يُرزق، كي يخرجوا من فقرهم. وهذا ما فعلته سميرة مخملباف، وإن بوتيرة أقلّ، عندما تابعت وقائع يوم دراسي لأولاد صغار، في اللحظة نفسها التي شهدت الاعتداء. أما يوسف شاهين، فربط بين ضحايا الاعتداء الإرهابي على الولايات المتحدّة الأميركية وضحايا الإرهاب الإسرائيلي على الفلسطينيين تحديداً، بفيلم يُعتبر من أعماله السيئة سينمائياً، على الرغم من إثارته نقمة عارمة عليه، أثناء تصويره إياه وبعد

الانتهاء منه، في أوساط ثقافية غربية متفرّقة. وهذا في مقابل صنيع عاموس غيتاي، الذي جعل ارتباك الكاميرا التي تصوّر الحالة الجماعية في تل أبيب ارتباكاً للشارع الإسرائيلي نفسه.

أما الجزء الفرنسي من الفيلم الجماعي هذا، الذي حقّقه كلود لولوش، فمختلف بدوره عن المناخات العامّة التي سادت الأجزاء العشرة الأخرى. هناك مشاعر عاطفية لا علاقة لها بالآثار الدموية للاعتداء الإرهابي. هناك انكسار ذاتي لا يعكس الانكسار الحاصل بسبب الجريمة، لأنه منسحق تحت وطأة الانفصال بين ثنائي عاشق. فالمرأة العاشقة صمّاء، لم تنتبه إلى ما يجري خارج منزلها في مانهاتن. لكن انعدام السمع عندها لم يكن السبب الوحيد لانقطاعها عمّا جرى، لأنها واقعة تحت تأثير الانفصال بينها وبين عاشقها. تروي الحكاية والدمع في عينيها، والانقلاب العنيف حاصلٌ خارج حدود عالمها. كأن لولوش أراد التنبيه إلى أن الذات الفردية مصابة بألف وهن وخيبة، وأن الجريمة الجماعية لا تُلغي البؤس الفردي.

الأوروبيون أولاً

يُمكن القول، ببساطة، إن المقاربات السينمائية الأولى للجريمة تمّت بفضل سينمائيين أوروبيين. الفرنسيون أولاً، ثم البريطانيون. ومعهم عربٌ مقيمون في الغرب. ليس تفصيلاً عابراً، بل تأكيد على أن الأميركيين شعروا بصدمة شلّت قدراتهم العقلية والنفسية والروحية، وجعلتهم عاجزين عن قول أي شيء. شون بن مختلف. لكن المسافة الجغرافية (وغيرها أيضاً) الكبيرة بين ضفّتي المحيط الأطلسي لم تحل دون إقدام الأوروبيين (البريطانيين تحديداً، علماً أن بريطانيا كانت الدولة الأوروبية الأكثر ارتباطاً أعمى بسياسات

الولايات المتحدّة الأميركية، مرافقة إياها في مغامراتها الدموية، بحجّة "الحرب على الإرهاب") على الاشتغال السينمائي حول الجريمة، رغبةً منهم في فهم ما جرى: أنتونيا بيرد و"خلية هامبورغ" Hamburg Cell - 2004. بول غرينغراس و"يونايتد 93" United 93 - 2006. مايكل وينتربوتوم و"الطريق إلى غوانتانامو" The Road To Guantanamo - 2006. سمير نصر و"بذور الشكّ" (2005). آخر هؤلاء ألماني من أصل مصري. أفلامهم تنويعات سينمائية امتلكت شرطها الإبداعي. لا اتّهامات ولا عنصرية فيها، بل محاولة جدّية لجعل السينما، وإن اقتربت إلى المنحى الوثائقي في شكل روائي في أحيان عدّة، مرآة الواقع وتفاصيله. لا خطابيات فجّة ولا تغاض عن بؤس الجريمة ومرتكبيها، من دون إهانة أو تزلّف، بل مسعى واضحاً إلى تحويل المعطيات الحقيقية إلى نتاج سينمائي يحترم مفرداته الفنية والتقنية.

قليلة هي تلك الأفلام، لكن مضامينها الدرامية المشغولة بحرفية لافتة للانتباه (توثيق، معلومات، معطيات) جعلت النصّ السينمائي أجمل وأهمّ، لأن المخرجين بذلوا جهداً إبداعياً واضحاً كي يحوّلوا المعطيات المتوفّرة لديهم إلى صنيع سينمائي. الحكايات لديهم حقيقية وموثّقة. غير أن المتخيّل الإبداعي حاضرٌ بفعالية. تناول "خلية هامبورغ"، بلغة وثائقية سينمائية مغلّفة بشكل روائي، سيَر المشاركين في الاعتداء الإرهابي، الذين شكّلوا ما يُعرف بـ"خلية هامبورغ". استعاد "يونايتد 93" الساعات القليلة والأخيرة في حيوات ركّاب الطائرة الرابعة بقيادة اللبناني زياد الجرّاح، التي فشلت في مهمّتها (الانقضاض على البيت الأبيض)، بسبب انقلاب الركّاب على الخاطفين، إثر ورود أخبار إليهم عبر هواتفهم الخلوية عن العمليات الثلاث السابقة (برجا "المركز العالمي للتجارة" ومبنى "بنتاغون")، وسعيهم إلى الخلاص من الموت المحتم، الذي كان لهم بالمرصاد، بعد أن "نجحوا" في تبديل وجهة سير الطائرة على الأقل، ما أدّى إلى سقوطها في سهول بنسلفانيا في نهاية المطاف الأليم.

وتطرّق "الطريق إلى غوانتنامو" إلى مسألة السجن الذي أقامته السلطات الأمنية الأميركية في الجزء الأميركي من جزيرة كوبا، والذي "استضاف" عناصر من تنظيم "القاعدة" و"حركة طالبان" وجماعة أسامة بن لادن، المتّهم الأول والرئيس في الاعتداء، بتصويره قصّة حقيقية عن أربعة شبّان يسافرون إلى بلدهم الأم باكستان لحضور حفل زفاف أحد أصدقائهم، لحظة وقوع الجريمة. لكن، يُلقى القبض عليهم في باكستان بتهمة الانتماء إلى التنظيم الإرهابي المذكور، قبل أن تظهر براءتهم بعد عامين ونصف العام من المرارة والتعذيب، فيخرجون إلى "الحرية"، باستثناء واحد منهم قضى جرّاء التعذيب. وحلّل "بذور الشكّ" جذور الصدام الانفعالي والثقافي الناشئ جرّاء شبهات عنصرية ومريضة حول طبيب عربي مهاجر إلى ألمانيا، أفضت (الشبهات) إلى تدمير منهجي وقاس لذاته وعائلته وعلاقاته بالآخرين.

أربعة أفلام أوروبية استلّت وقائعها من أحداث جرت فعلياً، لكنها ذهبت إلى السينما في محاولة جادّة منها للتنقيب عن مكامن الخلل الحاصل قبل الاعتداء المذكور وبعده. ذلك أن ما فعله المخرجون الأربعة هؤلاء نابعٌ من حرص ثقافي على فهم الخلفيات التربوية والنفسية والأخلاقية والثقافية التي صنعت من شباب عرب "انتحاريين" سدّدوا ضربة موجعة للولايات المتحدّة الأميركية، وللعالم كلّه أيضاً. والخلفيات تلك حاضرةٌ في بنى درامية وفنية وجمالية متفرّقة، اتّخذت من البُعد التوثيقي ركيزة أساسية للصنيع الروائي (خلية هامبورغ)، وجعلت الأحداث الواقعية متتاليات مشهدية مؤثّرة وحادّة ("يونايتد 93" و"الطريق إلى غوانتانامو")، وتوغّلت أكثر في المجال المتخيّل، انطلاقاً من معطيات حصلت في أنحاء شتّى من العالم، مع أنها لم تحصل فعلياً كما وردت على الشاشة الكبيرة (بذور الشكّ).

التزمت أفلام غرينغراس وونتربوتوم وبيرد خطّاً موضوعياً، إلى حدّ بعيد، في مقاربة الأحداث المختارة في مضامينها الدرامية. قدّم "خلية هامبورغ" لبيرد الشخصيات كلّها من دون أحكام مسبقة، بل بحرفية صحافية عالية وسليمة اشتهرت المخرجة بها، وروى الحكاية بتفاصيلها المتداولة في الأوساط المعنية، والمستخرجة من عمل دؤوب لأشهر طويلة من البحث الأمني والاستخباراتي وجمع المعلومات. في الإطار نفسه، تميّزت الأفلام الثلاثة هذه بتحرّرها من خطابية الانتقاد العشوائي والساذج، ومن الشتم والتقريع المجانيين، ومن الكليشيهات المسبقة. كما تميّزت بسعيها الفني إلى إنجازٍ بصري قادر على تصوير اللحظة بحذافيرها المؤلمة والمتوترة.

قبل التوقف عند "بذور الشك" لسمير نصر، لا بُدّ من قراءة نقدية للأفلام الثلاثة. اختار بول غرينغراس تفاصيل ما جرى داخل الطائرة الرابعة، بعد أن جمع المعلومات من أقارب الضحايا الذين، قبل موتهم، أجروا اتصالات هاتفية بهم، وأخبروهم أموراً كثيرة عما حصل. واعتمد، بتصويره الحكاية داخل الطائرة (مع مقدمة ضرورية، كشفت الاستعدادات المختلفة، الخاصّة بطاقم الطائرة والفريق الانتحاري ومركز المراقبة في المطار)، على حركة مرتبكة للكاميرا، خصوصاً في اللحظات الأخيرة قبل سقوطها، في محاولة بصرية لإثارة التوتر والقلق في نفوس المشاهدين وانفعالاتهم.

وهذا ما حصل، إذ عبّر مشاهدون عديدون عن هلعهم وتأثّرهم، في آن واحد، إزاء ما شاهدوه على الشاشة الكبيرة؛ إلى درجة شعورهم بأنهم كانوا داخل الطائرة. شعورٌ كهذا ألمّ بمشاهدي "الطريق إلى غوانتانامو" أيضاً، وإن بدرجة أقلّ. فالسجن أشبه بالطائرة، لأن المعتقلين الأربعة فيه يشبهون ركّاب الطائرة، لبراءتهم وتحوّلهم إلى ضحايا. شعورٌ كهذا أصاب

مشاهدو "خلية هامبورغ"، لأن الفيلم تابع وقائع تشكيل الخلية، ولاحق أعضاءها في تحوّلاتهم وغرقهم في التزاماتهم الدينية والعقائدية، ورافق المحطّات المختلفة التي مرّوا بها، قبل بلوغ بعضهم "المختار" مرتبة "النخبة" التي نفّذت، بقيادة محمد عطا، العمليات الانتحارية الأربعة.

في هذا الفيلم، برز زياد الجرّاح أيضاً، وإن بطريقة مختلفة تماماً عن ظهوره في "يونايتد 93": ففي هذا الأخير، اختار غرينغراس الفصل الأخير من المهمّة، ولم يتورّط في أي تحليل نفسي أو تربوي أو ثقافي أو ديني أو عقائدي خاصّ بهذه الشخصية، وبالشخصيات المرافقة له. بينما غاص "خلية هامبورغ" في التفكيك السينمائي للمكوّنات التي صنعت الانتحاريين جميعهم، وللمراحل التي مرّوا بها قبل انطلاقهم في تنفيذ المهمّات. بهذا المعنى، أفرد "خلية هامبورغ"، لضرورة التقيّد بالمعطيات الحقيقية، حيّزاً أكبر لزياد الجرّاح، من حيّزه في "يونايتد 93"، لاختلاف المبنى الدرامي والسرد الحكائي. والحيّز الكبير للجرّاح في فيلم أنتونيا بيرد ظلّ شبيهاً بالحيّز المعطى للشخصيات الأخرى، التي انضمت إلى الخلية المعروفة تلك.

أما قصّة "بذور الشكّ"، فقابلة لأن تكون حكاية أناس كثيرين، وجدوا أنفسهم، فجأة، في موقع الاتهام بجريمة لم يرتكبوها، وذلك لأن تهمتهم الوحيدة كامنةٌ في أنهم عربٌ، بل في أنهم مسلمون تحديداً. والقصّة، إذ روت تفاصيل التحوّل في علاقة زوجين بعضهما ببعض، استندت إلى تحليل نفسي / اجتماعي للبيئة المحيطة بالشخصية الرئيسة، في مجتمع غربي (إحدى المدن الألمانية) أصيب بهلع شديد بعيد وقوع جريمة الثلثاء الأسود من كل من هو عربي أو مسلم. وعلى الرغم من أن زوال الشبهات وتراجع المتّهمين عن اتهاماتهم "العنصرية"، حرّر الشخصية الرئيسة من عزلة فُرضت عليه؛ إلاّ أن الشكّ قاتلٌ، والبراءة وحدها لا تعني استقامة جديدة للأمور.

قصّة "بذور الشكّ" عادية للغاية، بالمعنى العام للحبكة. فالطبيب الشاب يُحاصَر تدريجاً بسبب شُبهات غذّتها عنصرية بعض المحيطين به، وتصرّفات بعض آخر. والأبشع من هذا، وقوع زوجته ووالدة ابنه في الشكّ، على الرغم من علاقة الحبّ القوية التي ربطتها به، خصوصاً أنها كافحت طويلاً ضد ذويها، من أجل هذين الحبّ والزواج. والتهمّة التي أثيرت ضده، بسبب تصرّفات غريبة لا أسس واضحة وثابتة لها، نابعةٌ من صدف عدّة نشأت من سلوك الطبيب ووقوع أحداث عنفية ودموية في مدن أخرى، في لحظة غيابه عن المنزل العائلي والمستشفى حيث يعمل. والسؤال الذي طرحه الفيلم كامنٌ في موقع العربي داخل المجتمع الغربي، ومكانته الإنسانية والأخلاقية، في مرحلة التحوّل الخطر الذي شهدته بدايات القرن الواحد والعشرين هذا. وثائقي سينمائي أم تلاعب براغماتي؟

لا تستقيم قراءة النتاج السينمائي المتعلّق بجريمة الحادي عشر من سبتمبر 2001، من دون التوقّف مليّاً عند أحد أبرز الأفلام الوثائقية الأميركية، عنيتُ به "فهرنهايت 11 / 9 - Fahrenheit 9 / 11 (2004) لمايكل مور. ولا تستقيم القراءة النقدية الخاصّة بهذا الفيلم، من دون إدراك الموقع الأخلاقي الذي احتلّه المخرج الأميركي "المشاغب"، لأن في أفلامه الوثائقية المتفرّقة مضموناً سياسياً وثقافياً وإنسانياً واجتماعياً، طال جوانب شتّى من تفاصيل الحياة اليومية في البيئة المجتمعية الأميركية. ولأن مايكل مور ذهب بعيداً في انتقاداته السلطة السياسية والنظام الاجتماعي والمؤسّسات الحامية شجع السلطة وفساد النظام، اعتبره كثيرون براغماتياً ومتلاعباً ومنتقياً ما يراه مناسباً في إعلان مواقفه السجالية ضد الإدارة الأميركية، خصوصاً ضد رئيسها السابق جورج دبليو بوش.

ولأن تلاعبه ملتبس الشكل والهدف والمضمون، وجد مور نتاجه السينمائي نفسه محاصراً بين تضادين: من جهة أولى، هناك قدرة واضحة للنصّ السينمائي الخاص بمايكل مور على أن يكون مرآة حقيقية لملايين الناس المعذّبين في الأرض الأميركية؛ ومن جهة ثانية، هناك هجوم نقدي على أفعاله السينمائية، انطلاقاً من توغّله في الحدّ الواهي بين المصداقية والكذب: بالنسبة إلى الأولى، استلّ مور مواضيع أفلامه من الوقائع المعيشية والحقائق المعروفة، لتوجيه الاتهامات القاسية ضد المؤسّسة الرسمية والشركات الخاصّة، المتوافقة ضمناً فيما بينها على محاربة الفقراء والضحايا. وبالنسبة إلى الثاني، بدا أن التطرّف الأصولي لمور في نبش الحقائق وتقديمها على الشاشة الكبيرة وفقاً لرغباته الانتقادية، أقرب إلى التلاعب، الذي يُمكن ردّه، احياناً، إلى لعبة المونتاج في صوغ النصّ المنشود (وهذا أمرٌ طبيعي في صناعة الأفلام السينمائية كلّها). وعندما نُفذ الاعتداء الإرهابي على الولايات المتحدّة الأميركية في ذلك اليوم المشؤوم، وجد مور فيه مدخلاً إضافياً لتفكيك البنى المتحكّمة بالمجتمع الأميركي، وأداة هجومية جديدة ضد النظام المتحكّم بالحياة الأميركية.

الموقف الانتقادي الحاد سمة أساسية ارتكزت عليها الأفلام كلّها التي بدأ مايكل مور تحقيقها منذ نهاية الثمانينيات. لكن أبرزها على الإطلاق، سينمائياً على الأقلّ، اثنان فقط هما "روجر وأنا" Roger And Me - 1989 و"بولينغ من أجل كولومباين" Bowling For Columbine - 2002. فالأول سجال قاس ضد شركة "جنرال موتورز"، إثر صرفها عدداً من العاملين لديها، منتمين إلى المدينة الأميركية "فلينت"، مسقط رأس مور. والثاني تصوير حاد للواقع المزري الذي يعيشه أميركيون كثيرون جرّاء انتشار السلاح الفردي، وحماية الانتشار بإحدى المواد الرئيسة في الدستور الأميركي.

بعد "فهرنهايت 11 / 9"، أنجز مور "سيكو" Sicko - 2007 عن النظام الصحي في الولايات المتحدّة الأميركية، و"الرأسمالية: قصّة حب Capitalism: A Love Story 2009 عن بشاعة الرأسمالية وسطوتها المدمِّرة على الفقراء. لكن "فهرنهايت 11 / 9" متوغّل في البؤس السياسي للإدارة الأميركية، ومنفتح على الأسئلة المطروحة على المجتمع الأميركي جرّاء الاعتداء الإرهابي، وعن السلوك المعتمد في مواجهة الإرهاب، وعن الأخطاء المرتكبة والالتباسات الجمّة التي رافقت "خروج" الولايات المتحدّة الأميركية إلى العالم لمحاربة الإرهاب. سينمائياً، بدا واضحاً أن الغلبة في أفلام مور ستكون للمضمون على حساب الشكل في الأفلام اللاحقة. ذلك أن هذا الفيلم شكّل بداية التدهوّر الإبداعي والفكري والثقافي للمخرج، من دون أن تفقد المواضيع المختارة قيمها الإنسانية والأخلاقية.

وقائع العيش في قلب الجحيم

لا تستقيم هذه القراءة النقدية من دون التوقّف عند أفلام غربية التقطت النبض الإنساني العام، الناتج من جريمة الحادي عشر من سبتمبر (أيلول) 2001. ذلك أن "الحرب على الإرهاب"، بحسب التعبير الرسمي المستخدم في الإدارة الأميركية، "ورّطت" سينمائيين أميركيين في لعبة المواجهة الأخلاقية المطلوبة ضد الحرب عامة، التي اعتاد سينمائيون أميركيون عديدون ممارستها في اتصالهم بالجوانب النفسية والروحية والجسدية والثقافية والاجتماعية، الناتجة من أعمال الحروب التي شنّها الجيش الأميركي في أنحاء شتّى من العالم، قديماً وحديثاً.

لا بأس بأمثلة مختارة من عناوين سينمائية، غاص منجزوها في متاهة النفس البشرية وارتباكاتها وهواجسها واغترابابتها، وهي حالات أفرزتها

الحرب على الإرهاب، التي قادتها الولايات المتحدّة الأميركية في أفغانستان والعراق، نتيجة الجريمة نفسها. وإذا سعت الولايات المتحدّة، في حربها الأفغانية، إلى تثبيت تدخّل عسكري فعلي لها في تلك الجغرافيا العابقة بروائح الحروب والمصالح الاقتصادية والعسكرية؛ وإذا أرادت، في حربها العراقية، وضع اليد كلّياً على منابع النفط في بلاد ما بين النهرين؛ فإن الأفلام المنجزة عنهما لم تتطرّق إلى الأبعاد السياسية والاقتصادية والأمنية هذه، بقدر ما غاصت في الانهيار الفردي للجندي الأميركي، أو في قذارة الإرهاب في تعاطيه مع المدنيين.

فبعد عام واحد على إنجازه "الطريق إلى غوانتانامو"، قدّم البريطاني مايكل وينتربوتوم شهادة سينمائية عن الصحافي الأميركي دانيال بيرل (مدير مكتب آسيا الجنوبية في الصحيفة الأميركية "وول ستريت جورنال"، ومقرّه في مومباي في الهند)، في فيلمه "قلب عظيم" Mighty Heart - 2007، الذي أعدمته جماعات إسلامية باكستانية متطرّفة ليلة التاسع والعشرين والثلاثين من يناير (كانون الثاني) 2002، بعد اختطافه في الثالث والعشرين من الشهر نفسه، أثناء قيامه بتحقيق صحافي عن بائع أسلحة يُدعى ريتشارد ريد، متّهمة إياه بالعمل لمصلحة الاستخبارات الأميركية. ولأن الفيلم مقتبس من كتاب بالعنوان نفسه، وضعته أرملته ماريان بيرل، فإن الأحداث كلّها مشغولة من وجهة نظر المرأة التي كافحت وعاندت من أجل معرفة مصير زوجها، والتي واجهت صدمة إعدامه ذبحاً بسرد حكايته أمام الجميع.

والفيلم، إذ تابع تفاصيل أيام عدّة بدأت عشية اختفاء / اختطاف دانيال وانتهت بعودة ماريان إلى بلدها، استعان بتقنية أفلام التحقيقات البوليسية، المستندة إلى نمطي السياسة والاستخبارات. والمخرج، إذ جعل

"قلب عظيم" أقرب إلى تحية سينمائية للصحافي الراحل، بدا مهموماً بهذا الجانب الإنساني البحت، في مقاربته آثار جريمة الاعتداء الإرهابي على الولايات المتحدة، تماماً كما فعل سابقاً في "الطريق إلى غوانتانامو".

من ناحية أخرى، هناك أربعة أفلام اتّخذت من الحرب الأميركية في العراق مادة درامية لمضامين إنسانية متفرّقة. لكن، قبل قراءتها نقدياً، لا بُدّ من الإشارة إلى أن هذه الأفلام الأربعة تحديداً بدت متشابهة، إلى حدّ ما، مع أفلام أميركية ناقشت المسائل الإنسانية والأخلاقية نفسها التي أنتجها خوض الولايات المتحدّة حروباً عدّة في أوروبا (الحرب العالمية الثانية) وفيتنام وكوريا. لا يعني هذا التشابه استنساخاً، بل تأكيداً على أن الإفرازات الإنسانية والأسئلة الأخلاقية والوجودية هي نفسها، أينما وقعت الحرب.

فالجندي الأميركي يطرح أسئلته على نفسه، كما على قيادته والمؤسّسات الاجتماعية في بلده: لماذا أخوض هذه الحرب؟ لماذا أقع أسير الانشقاق النفسي والتمزّق الروحي؟ لماذا أدفع إلى السفر آلاف الكيلومترات لمحاربة أناس لا أعرفهم، ولم أتعرّض لأذية منهم؟ لماذا أعود إلى دياري في نعش ملفوف بعلم بلدي، أو حاملاً معي أبشع أنواع الاضطرابات النفسية؟ لماذا أسقط في لجّة الجحيم الأرضي، ومن أجل من وماذا؟

أسئلة تكشف وقائع العيش في الحدّ الفاصل بين الواقع والخيال، إذ أبدعت أفلامٌ كثيرة في إعادة خلق المناخ المأسوي الحادّ الذي عاشه الجنود الأميركيون في حقول القتل والموت، وفي إعادة رسم الملامح الدراماتيكية للخطط السياسية والعسكرية، وفي وضع الإدارات السياسية والقيادات العسكرية في موضع الاتهام. ثم إن هذه الأفلام، القديمة والجديدة، أدانت

النظام السياسي الآميركي، بقدر ما صوّرت الجندي الآميركي ضحية الأداء السيء لهذا النظام، من دون أن تبلغ مرحلة الاهتمام الفعلي بالضحية، وبالتعامل معها ككائن حيّ لها حقوق طبيعية، وكضحية إرهاب الدولة الأميركية وجيشها وأجهزتها الأمنية والاستخباراتية. فالأهمّ، بالنسبة إلى صانعيها، كامنٌ في المأزق الأخلاقي والتمزّق النفسي اللذين ألمّا بالفرد الأميركي، بسبب سلوك الإدارة الأميركية في تعاطيها مع العالم الخارجي. في حين أن الإشارات المتعلّقة بالحقّ الإنساني للضحية في مواجهة الاحتلال، إن وُجدت إشارات كهذه، عابرة.

الأفلام الأربعة المتعلّقة بالحرب في العراق، المُنتجة كلّها في العام 2007، هي: "منقّح" Redacted لبراين دي بالما، و"في وادي إيلاه" In The Valley Of Elah لبول هاغيس، و"معركة من أجل حديثة" Battle For Haditha لنك بروومفيلد، و"غرايس رحلت" Grace Is Gone لجيمس سي ستروس. إذا التقت الأفلام هذه عند مناقشتها السينمائية آثار الحرب في العراق، فإن اثنين منها ("منقّح" و"معركة من أجل حديثة") اقتُبسا من قصص حقيقية ومباشرة، عاشها جنود أميركيون في أرض المعركة، ووثّقها بعضهم في كتابات وصُور التُقطت بواسطة هواتف نقّالة أو أجهزة "فيديو ديجيتال".

وإذا ركّز الفيلمان نفسيهما على معاناة الجنود أثناء خدمتهم العسكرية في العراق، فإن الفيلمين الآخرين ("في وادي إيلاه" و"غرايس رحلت") انشغلا بتحليل الآثار السلبية الحادّة، الناتجة من الأهوال التي تعرّض لها الجنود، على عائلاتهم وأقاربهم والمحيطين بهم. غير أن قسوة المعاناة لا تختلف من حكاية إلى أخرى: فالجندي الأميركي منسحق أمام الجحيم المفتوح على

مصراعيه. وعائلته مرتبكة وقلقة، جرّاء انزلاقه في الجنون الفردي والعام في وقت واحد. وإذا برز الجندي نفسه في فيلمي دي بالما وبروومفيلد بشكل مباشر، وطوال مدّة سرد الأحداث؛ فإن ظهوره في فيلمي هاغيس وسي ستروس ظلّ موارباً وخفياً، على نقيض حضوره المعنوي المكثّف والثقيل، درامياً وإنسانياً.

سرد براين دي بالما يوميات جنود أميركيين عانوا الأمرّين جرّاء ضغط الخوف والقلق والمواجهة الدائمة مع أناس بعضهم الأول إرهابي وبعضهم الثاني مقاوم وبعضهم الثالث لا علاقة له بهما، واصفاً حالاتهم النفسية، ومتابعاً وقائع عيشهم في قلب الجحيم اليومي، ومنتقداً المآل التي بلغوه وسط المصالح الاقتصادية والسياسية الخاصّة بالإدارة الأميركية. كما ناقش مسائل الاعتقالات والعمليات الإرهابية على الحواجز العسكرية، متوقّفاً عند حادثة شهيرة تمثّلت باغتصاب عدد من الجنود فتاة عراقية في أحد أيام شهر مارس (آذار) 2006، وقتلهم عائلتها. وهذا كلّه في شكل مائل إلى النسق الوثائقي المبني في إطار روائي. لم يختلف بروومفيلد عنه، لأنه استلّ مادته من حادثة اعتداء على قافلة عسكرية أميركية وقعت في التاسع عشر من نوفمبر (تشرين الثاني) 2005 في المدينة العراقية حديثة، قُتل أثناءه جندي واحد وجُرح اثنين آخرين، ما دفع بالعريف راميريز إلى قيادة مجموعة من زملائه في عملية تصفية وحشية لأربعة وعشرين مدنياً عراقياً، نساء ورجالاً وأطفالاً. صوّر الفيلم اللحظات القاسية لعمليتي الاعتداء والانتقام، وغاص في تداعياتهما، وجعل الجنود ضحايا وجلاّدين في وقت واحد، وأدان ضمناً المناخات المؤدّية إلى الانهيارات الفردية.

إلى ذلك، انتقل مسرح أحداث فيلمي "في وادي إيلاه" و"غرايس رحلت" إلى داخل المجتمع الأميركي، محللاً مكامن الخلل والجنون الحاصلة

فيه، بسبب هذه الحرب. في الأول، هناك جندي يُدعى مايك (جوناثان تاكر) اختفى فور عودته من حقول القتل العراقية، فيبدأ والده هانك ديرفيلد (تومي لي جونز) رحلة البحث عنه، في سياق روائي فضح المؤسّسة العسكرية المتورطة في جحيم الخراب الفظيع، ومديناً السياسات التي أفضت إلى رفع العلم الأميركي مقلوباً في نهاية الفيلم، إشارة إلى أن مأزقاً كبيراً يعانيه البلد. في الثاني، انكسرت عائلة الجندية غرايس عند وصول نبأ وفاتها إلى زوجها ستانلي فيليبس (جون كوزاك)، الذي عجز عن إبلاغ ابنتيه الصغيرتين خبراً مفجعاً كهذا. استند "في وادي إيلاه" إلى قواعد الفيلم البوليسي أيضاً، لكشف المستور في زوايا بيئة معرّضة للانتهاك، بسبب الآثار السلبية التي صنعتها الحرب. واشتغل الثاني على مفردات التحليل النفسي / الاجتماعي، لفضح البناء السياسي والمجتمعي في بلد لا يأبه بناسه، ولا ينشغل إلاّ بمصالح فئة صغيرة جداً من أصحاب المصالح.

حرب هوليوودية على الإرهاب أيضاً

هل يُمكن إدراج أفلام أخرى، كـ"ميونيخ" Munich - 2005 لستيفن سبيلبيرغ و"المملكة" The Kingdom - 2007 لبيتر بورغ و"مجموعة أكاذيب" Body Of Lies - 2008 لريدلي سكوت، في إطار البحث النقدي في علاقة السينما الأميركية / الغربية بالإرهاب؛ أو بتداعيات جريمة الحادي عشر من سبتمبر (أيلول) 2001؟ لا شكّ في أن هذه العناوين الثلاثة قابلة لأن تكون "تتمة"، من نوع آخر، للأفلام التي استلّت مضامينها من واقع الجريمة نفسه، وما أفرزته من حرب على الإرهاب. ذلك أن التمعّن قليلاً في اشتغالاتها الدرامية والسينمائية، يؤدّي إلى القول إنها ناتجة من سعي هوليوود إلى مقاربة حالات متنوّعة للإرهاب الدولي، الذي تعرّضت له الولايات المتحدّة أولاً، وحليفتها الاستراتيجية إسرائيل ثانياً.

ليس الأمر عبثياً، أو مجرّد صدفة. فالحرب العسكرية على الإرهاب محتاجة إلى دعم إعلامي، شكّلت السينما الهوليوودية ركيزة أساسية له. بدا "مجموعة أكاذيب" أقرب إلى عالم الإرهاب الحديث، الممتد من "القاعدة" إلى جغرافيا الشرق الأوسط، لسرده فصولاً من التعاون الاستخباراتي الأميركي الأردني في مكافحة الإرهاب، ومطاردة الإرهابيين التابعين لتنظيمات شتّى أبرزها "جماعة أسامة بن لادن". والفيلم نفسه مندرجٌ في إطار النقد المبطّن والحاد للأساليب الاستخباراتية العنيفة التي تمارسها "وكالة الاستخبارات المركزية"، وللحيل اللاأخلاقية واللاشرعية المفضية، حتماً، إلى تحقيق مصالح البلدين على حساب أبرياء؛ في مقابل تقدير موضوعي لعمل الاستخبارات الأردنية.

أما فيلما سبيلبيرغ وبورغ، المستمدان من حادثتين واقعيتين، فشكّلا محطّة إضافية في الحرب الهوليوودية على الإرهاب، بتذكيرهما بعملين إرهابيين تعرّضت لهما إسرائيل (ميونيخ) والولايات المتحدّة (المملكة) في مراحل تاريخية قديمة. فالأول عاد إلى العملية الإجرامية المتمثّلة باغتيال عملاء استخباراتيين تابعين لـ"موساد" مسؤولين فلسطينيين في بيروت وروما وباريس وقبرص ولندن، ردّاً على الاعتداء الشهير الذي نفّذته مجموعة فلسطينية تابعة لـ"منظمة أيلول الأسود"، في الخامس من سبتمبر (أيلول) 1972، على لاعبين إسرائيليين أثناء الألعاب الأولمبية التي أقيمت بين السادس والعشرين من أغسطس (آب) والحادي عشر من سبتمبر (أيلول) من العام نفسه في ميونيخ. والثاني استعاد تفاصيل اعتدائين إرهابيين ضد أميركيين مقيمين في المملكة العربية السعودية، وقع الأول في السادس والعشرين من يونيو (حزيران) 1996 في مدينة "خُبر"، ونُفِّذ الثاني في الثاني عشر من مايو (أيار) 2003 في الرياض، واضعاً عملاء استخباراتيين أميركيين، متعاونين مع مسؤولين أمنيين سعوديين، في مواجهة إرهابيين إسلاميين.

التشويق في صناعة الحدث واضحٌ تماماً في مشاهد المطاردات والمعارك الموجودة في الأفلام الثلاثة. الخطاب السياسي منضو في إطار العنوان الأصلي: محاربة الإرهاب. غير أن "ميونيخ" استقطب نقاشات حادّة غالباً، لأنه تجرّأ على الموازنة (وإن كانت مبطّنة وخبيثة أحياناً، لكنها بدت واضحة أحياناً أخرى) بين الضحايا الإسرائيليين والفلسطينيين، وأتاح لشخصيتين اثنتين، فلسطينية وإسرائيلية، مناقشة الوضع في فلسطين المحتلّة بشكل موضوعي إلى حدّ كبير. وهذا كلّه وضع سبيلبيرغ في موضع الاتهام، لأنه سمح للفلسطيني بالتعبير عن حقّه الطبيعي في بلده الأصلي فلسطين، وعن شرعية نضاله من أجل حرية بلده وشعبه. ولم يشفع به إنجازه واحداً من أجمل الأفلام السينمائية المتعلّقة بالمحرقة، "لائحة شيندلر Schindler's List في العام 1993، منتزعاً بفضله سبع جوائز "أوسكار" (من بينها أفضل فيلم وأفضل إخراج وأفضل سيناريو مقتبس وضعه ستيفان زايلن، وهي الفئات الثلاث نفسها التي نال عنها جوائز "غولدن غلوب").

خاتمة

لا تدّعي المقاربة النقدية السابقة اشتمالاً كاملاً للأفلام التي ناقشت جريمة الاعتداء الإرهابي على الولايات المتحدّة الأميركية. ذلك أنها انطلقت من محاولة جادّة لفهم لغة التعاطي السينمائي معها، وللأساليب المعتمدة في بعض أبرز الأفلام المشتغلة عليها وعلى خلفياتها وأبعادها، وللمناخات التي أشاعتها في الأوساط كلّها، كما في الجغرافيا الممتدة من البلد المعتدى عليه إلى دول ومجتمعات وثقافات متفرّقة.

العدو الأليف

بعض خلفيات «معركة الإرهاب» في السينما المصرية

وائل عبد الفتاح

انفجرت القنبلة ولم ينجُ سوى من نال محبة الإرهابي. إنه مشهد النهاية في فيلم حديث اسمه "كباريه". حقق نجاحاً لافتاً عندما عرض في موسم صيف 2009. لعب بطولته عدد كبير من نجوم السينما والتلفزيون وأنتجته شركة "السبكي" المشهورة في عالم سينما "الوجبات السريعة".

"كباريه" كان مفاجاة السبكي؛ تحفته الجادة، وإسهامه في عالم سينما الأفكار، كما روّجت دعاية مرحبة بالفيلم في الصحافة والتلفزيون. بل إن فريق عمل الفيلم (المؤلف أحمد عبد الله والمخرج سامح عبد العزيز) أصبحا "ماركة مسجلة" للنجاح (الجاد)، كما أو حت دعاية فيلمهما التالي "الفرح" التي حملت إشارة إلى نجاح " كباريه" الاستثنائي، وهو ما عبرت عنه الإيرادات وإشارات الإعجاب من أطراف متناقضة.

لماذا نجح "كباريه" رغم إنه خارج "كتالوغ" السبكي؟ إنه "خلطة سرية" بين الحرفية (الغائبة في أفلام النجاح الباهر) وبين وعي ملتصق بالتصورات العمومية عن الحياة. فريق الفيلم ليس مميزاً بالوعي أو الرؤية المفارقة؛ تميزه في الحرفة فقط. والفيلم يطرح تصوراً للعالم لا يختلف عن تصور المتفرج الذي يرى الحياة "مفسدة" والكوارث السياسية والاجتماعية نتيجة طبيعية للابتعاد عن "كتالوغ" الأخلاق الرشيدة. وبين كتالوغ السبكي في أفلام السوق وكتالوغه الأخلاقي، يبدوالحسّ الشعبي المحافظ معبراً عن تناقضاته كلها.

"الإرهابي" عاد في "كباريه" ليكون منقذاً. بالضبط كما حدث في بداية الثمانينيات عندما كان البطل المخلص في فيلم سعيد مرزوق "انقاذ ما يمكن انقاذه": بطل أخلاقي ينتشل المجتمع المسافر إلى الرذيلة.

الإرهابي في "كباريه" ليس بنفس جهامة الإرهابيين الذين قدمتهم السينما طوال سنوات معركتها مع "الإرهاب"... ملامح وجهه هنا (لعب دوره الممثل فتحي عبد الوهاب)، لا تخلومن طيبة وسذاجة وبراءة.

يستمتع الإرهابي بحمام الاستشهاد... يستحم ويغتسل ليلاقي ربه بعدما فاز في سباق الاستشهاد ووضع على جسده الحزام الناسف وتوجه الى... "الكباريه"، ملعب المآسي الإنسانية ومسرح ميلودراما الاجساد والأرواح المرهقة. هو وحده مخلص المجتمع الملوث من شروره. الإرهابي طيب، أقل عنفاً من الآخرين. واكتشف هناك ان ليسوا كلهم غارقين في الخطايا، بل إن بينهم من يصلي. حاول ان يقنع "الأمراء" بالغاء العملية، لكن منافسه وجدها فرصة لاثبات إنه ضعف وسارع إلى تفجير الكباريه.

إنها بشارة بالمخلص الأخلاقي. مخلص عابر للأزمان، يبدو الآن متصالحاً مع مجتمع غاضب على نفسه، مازوشي يحب قاتليه ويعتبرهم على حق.

المخلص هنا بعيد من لعبة التسييس. إنه ينظف المجتمع ، لا يواجه السلطة. ويلاعب الجانب المازوشي ولوم الذات التي تشعر بالعار لأسباب مجهو لة. ينسف الإرهابي "مكان الخطيئة" بدون ان ينزعج احد، حتى الذين أقاموا الحرب على "الإرهاب" في السينما. إنها مصالحة مع المخلّص الاخلاقي، بعدما غاب الإرهابي الذي يشكل الخطر على الدولة.

هذه نهاية عبثية للحرب على الإرهاب في السينما. نهاية يصنعها مزاج مهووس بالبحث عن البركة والتوافق، لا عن التمرد على الثقافة

السائدة. مزاج محافظ يحكم ويتحكم في فن يقوم على عنصر الصورة المشاغب من بدايته.

أغلب أباطرة صناعة السينما يهتمون باظهار علامات تدينهم، ينشرون أخبارهم وهم في الطريق إلى أداء الفروض المقدسة، وكأنهم يعتذرون مقدماً عن "خطيئة" اشتغالهم بالفن. لكن هذه النهاية العبثية لها مقدمات ووقائع وصور؛ هذه بعضها.

البحث عن بلطة

رفع عادل إمام البلطة في نهاية فيلم "الغول" (سمير سيف، 1982). وعادل إمام هو "نجم الشباك" الأول. صورة المتفرج عن نفسه، بطله ومرآته. لم يعد الشخص الضعيف الذي يبحث عن فرصة صعود في مجتمع الوحوش، وينجح بالفهلوة والطيبة والنية الحسنة في اصطياد فرصته رغم كل القوانين المعاكسة. إنه هنا وجه جديد للصراع مع الوحوش، بدون أدواته الكوميدية المعروفة، وفي مواجهة مع الظلم والظالم وجها لوجه. الوحوش لم تعد نباتات ضارة فقط، انما تحولت إلى غابة تفرض قوانينها وعلى الضعفاء البحث عن مكان في اقفاص الضحايا أو الدخول إلى حلبة المصارعة... هذه كانت "بشارة العنف".

هكذا ثارت الصحافة ضد مشهد النهاية في "الغول"، واعتبرته محاكاة (ايجابية) للحظة اغتيال الرئيس السادات الذي قتل في مشهد تراجيدي بين جنوده وأثناء الاستعراض العسكري السنوي في ذكرى انتصار تشرين الأول / اكتوبر. القتلة من جماعات الإسلام السياسي أو الأصولية

المسلحة أو غيرها من أو صاف تجمعت كلها الآن في الوصف المختصر: الإرهابيين.

لا علاقة للفيلم بهذه الجماعات، لكنه التقط ذبذبة في المجتمع. ذبذبة حائرة بين رفض القتل وضرورته في مجتمع ظالم، وبين اعتبار القاتل نبياً للعدالة ورفضه كقاتل إرهابي. ذبذبة حائرة بين الرغبة والقيمة؛ القانون والغريزة.

عُرض "الغول" في حزيران / يونيو 1983، أي بعد أقل من عامين على اغتيال الرئيس. ويروي قصة انتقام صحافي من احد ديناصورات المال والسلطة، استطاع حماية ابنه من حبل المشنقة في جريمة قتل ولم يكن، بحسب تتابع الحكاية، إمام الصحافي إلا البلطة لينتقم بها من الجبار الذي انتصر على القانون.

الفكرة مغرية دراميا لأنها تقوم على انقلاب في الصورة من مجرم إلى بطل ومن قاتل إلى مخلص شعبي.

تتكرر هذه الدراما منذ أن كان "الحرافيش" يهللون للفتوّة المنتصر. وعندما يزداد ظلم فتوّة ما وفساده، يشجعون آخر، يتوسّمون فيه العدل والنزاهة. "فتوّة" عادل إمام، تصعد على الأكتاف وتمارس قوة مطلقة تفتح بوابات المفسدة المطلقة. جمهور يشعر بالعجز وبانعدام القدرة على تغيير الأحوال، ويحلم بـ "الفتوّة المنتظر" هدية من السماء. هدية بؤس هي، لكنها بالنسبة إلى العاجزين هي كل الأمل في توقيف آلة القوي الجبارة عند حدودها.

صانع السير الشعبية في الخمسينيات لم يجد بطلا شعبيّا سوى فلاح اسمه أدهم الشرقأو ي. قاطع طريق وقاتل بالأجرة، لكن بعد موته في كمين شرطة في تشرين الأول / اكتوبر 1921، تحول من ابن ليل إلى بطل شعبي مثل «روبن هو د» الإنكليزي و«زاباتا» المكسيكي. لصوص وقطّاع الطرق أصبحوا أبطالاً شعبيين، ورموزاً لمقأو مة الشر والظلم (والاستعمار طبعاً). ولد أدهم الشرقأو ي في عائلة ملاكي أراض في محافظة البحيرة. الأب مات قبل أن يُنهي أدهم تعليمه الثانوي، لتبدأ المشاكل بينه وبين عمّه عمدة القرية، الذي لفّق له قضايا، تسببت بسجن الفتى المراهق وهو في السادسة عشرة.

وفي السجن، بدأت رحلته مع الجريمة الحقيقية بقتل أحد أعوان عمه. هرب بعدها لكي يواصل الانتقام من الظلم والقسوة العائليين. النقلة كانت مع إعجاب "أبناء الليل" بالشاب الجريء، لتتحول الجرائم العائلية إلى جرائم ضد الظلم والشرطة، التي كانت تحت سطوة الإنكليز. المهم أن أدهم وجد عائلة جديدة مع مطاريد القوة الظالمة، خاض بهم عمليات النهب والسرقة، وتحوّلت سيرته إلى موّال شعبي يتغنّى بالبطل الذي لا يعرف أحداً سر شعبيته. هل لأنه حارب الشرطة والقانون، وكلاهما يرمز إلى الاحتلال؟ أم لأنه كان يسرق من الأغنياء فقط؟ أم لأن الناس يتعاطفون مع من يعادي الحكومة وخصوصاً عندما تكون فاسدة أو غاصبة ومحتلة؟التحليلات السياسية والاجتماعية مغرمة بتفسير جاهز يرى أن المصريين في انتظار بطل أو فتوّة. لكن قد تكون فكرة البطولة محل شك عند المصريين بعد تجارب كشفت خيبة الأمل في "الفتوة المنتظر".

وهذا سر الخوف من فيلم "الغول" لأنه بدا مبرِّراً لانتظار الفتوة المنتقم وهو ما سعت اليه جماعات العنف الديني المسلحة قبل وبعد اغتيالها الرئيس

السادات. روّجت هذه الجماعات صورتها بغواية "البطل الشعبي" المناهض لدولة الظلم. المشهد الختامي في "الغول" لا يتعلق بالجماعات ولا بصورتها، لكنه صورة رمزية للعنف الفردي كطريق دموي لاستعادة الحق الضائع.

هذا على الرغم من أن الفيلم شارك في صناعته ثنائي شهير (النجم عادل إمام والسيناريست وحيد حامد)، لعب دور رأس الحربة في ما يمكن تسميته "معركة السينما مع الإرهاب" وهي في مجملها أو صاف من ديباجة الصحافة المؤمنة بالدولة والكارهة الخروج عنها.

وصف المعركة أقرب التوصيفات التي اتخذت فيها الدولة ومريدوها وحراسها الايديولوجيون وجيوشها الجرارة في مصانع الوعي (الميديا والاعلام) كل تدابيرها في السيطرة على صناعة الصورة. معركة "حربية"، سلاحها الصورة. هذا أبسط وصف مستوحى من التعامل السائد مع السينما على أنها جهاز إعلامي أو بندقية إلهية في رسم صور لا تموت.

هذا الثنائي نفسه الذي اتهم في مطلع الثمانينيات بالتبشير بالعنف، قدم منذ منتصف التسعينيات أفلام "الإرهاب والكباب" ثم "طيور الظلام" ومؤخراً "عمارة يعقوبيان". كما قدم كل منهما بمفرده أفلاماً أخرى في "معركة الإرهاب": عادل إمام في "الإرهابي" و"حسن ومرقص"، ووحيد حامد في " دم الغزال".

هما، إذن، من الصناع الأساسين لصورة الإرهابي في السينما. ويمكن أيضا القول إنهما في هذه المعركة تمت ترقيتهما إلى مراتب قريبة من حراس الدولة الإيديولوجيين.

يحدث في لحظة قلق الطبقات

هل كانت بلطة " الغول " بشارة؟ ربما كان إغواء صورة "البطل" المنتقم في تلك السنوات الانتقالية للسينما المصرية. سنوات التحول الاجتماعي التي تنفلت الطبقات فيها من مداراتها التقليدية وتصنع دراما قلقها . أبطال قلقون، وطبقات هاربة من هزيمة إلى هزيمة. الأبطال القدامى اما كلاسيكيون (في اتساق مع قيم المجتمع المتفق عليها) أو متمردون بوجودية حديثة. أبطال الانتقام من طينة جديدة، قريبة من "البطل الضد" لكنها ايضا ليست سلبية تماما. إنها تكثيف للغضب والاجتراء على العجز واعلان خافت عن معاداة الدولة التي تغلق الباب إمام فرصة العدل.

أبطال فرديون، يرفعون البلطة والساطور وأسلحة الانتقام العاجزة. ليسوا عصابات منظمة بأسلحة حديثة. إنهم أبطال يُدفعون دفعاً إلى فردية منتقمة.

بطل فيلم "سواق الاتوبيس" (سيناريو بشير الديك وإخراج عاطف الطيب، 1983) تخلص من سلبيته في نهاية الفيلم، واستعاد روح الحرب الحرة، وغلى الدم في عروقه عندما اكتشف اللص الذي ينشل أموال الراكب في أتوبيسه.

"سائق الاتوبيس" (لعب دوره نور الشريف) ترك مقود السيارة وطار خلف اللص طارده في الشوارع وظل يصفعه بعنف وقوة المنتقم. صفعات "السائق" هي نهاية الفيلم الذي عرض بعد نحو خمس سنوات من "الغول".

هذه هي البشارة بمعنى ما. السينما بشّرت بوجود حالة غضب مكتومة لا تجد تعبيرها الجماعي. غضب فردي يتحول انفجار.

وللانفجار أبطال هاربون من العجز عبر ايمان بأنهم سيطبّقون القيم كما يرونها، قبل ان يتحولوا مصدراً للقيم.

هكذا تتحول الضحية إلى مجرم نبيل، والمتمرد على الواقع إلى عدواليف. وهو ما ظهر في "كتيبة الاعدام" (إخراج عاطف الطيب وتأليف أسامة أنور عكاشة، 1989) الذي كان أكثر مباشرة في محاكاة قصة اغتيال الرئيس السادات (قتل رمز التحولات الذي سرق نصر أكتوبر بطلقة رصاص في رأسه كما حدث مع الرئيس).

هكذا بشرت السينما بظهور أمراء اليوتوبيا الإسلامية بقوة التعبير عن رغبة في التمرد. لكنها رغبة ضد الجميع. يخرجون من بطن الألفة مع البطل المتمرد على الظلم والهزيمة والعجز، ويتحولون بالتدريج إلى أعداء عمومين عندما يبحثون عن معجزة العودة إلى الوراء، ويهدمون بأسلحة المجتمع الحديث كل مقومات المجتمع الحديث.

أمراء الألم والانتقام

عندما نشرت صورة" شكري مصطفى" كانت صدمة كبيرة. لم يكن نجماً من نجوم السينما أو بطلاً من أبطال حرب تشرين الأول / اكتوبر 1973 التي انتهت قبل سنوات. ولا حتى رجل سياسة من الموديل الجديد الذي استبدل به الرئيس السادات الطواقم القديمة من رجال عبد الناصر. كما أنه لم

يكن مجرماً من نجوم صفحات الجريمة في الصحف، أو سفاح قاتل أو بلطجي أو زعيم عصابة من عصابات السرقة المسلحة. كان "بطلا" من نوع جديد. ملامحه لا تشبه النماذج السابقة. قاتل لكنه لا يشبه القتلة العاديين، وزعيم عصابة لكنها عصابة غير تقليدية. إنه امير "جماعة المسلمين" التي اطلقت عليها الصحافة اسم "التكفير والهجرة". نُشرت صورته عقب اغتيال الشيخ الذهبي، وزير الأو قاف وقتذاك، وحُكم عليه مع عدد من اعضاء التنظيم بالاعدام.

ابن موت. هذا ما تقوله نظرة "امير الجماعة" القادم من زمن مختبىء تحت السطح. بوهيمي لكن عكس موضة هذه الايام من السبعينات. ملامحه مخطوفة إلى شيء بعيد، وعلى وجهه حفرت مشاعر غربة من نوع يشبه غربة الريفيين في المدينة أو البدوفي قلب الحضارة الحديثة.

لا تعطي صورته انطباعا بالإجرام التقليدي، بل على العكس توحي بالتعاطف مع شخص يقف على حافة الجنون ويثير التعاطف والخوف في آن.

في المحاكمة قال شكري مصطفي: "... خطتنا أصلا تقوم على الانسحاب من هذه المجتمعات وقلبها رأساً على عقب إذا صح التعبير حيث أننا لا نؤمن بسياسة الترقيع ولا نؤمن بتزيين الجاهلية بالإسلام."

إنه هنا وهناك، في قلب المجتمع وضده.

لم يكن شكري مصطفى الأول، لكن صورته كانت الأولى. ربما يكون "صالح سرية"، بطل عملية الفنية العسكرية الشهيرة 1974، هو أول صورة غائمة عن أبطال يريدون قلب نظام الحكم والاستيلاء على السلطة، لا لكي يحكموا فقط، ولكن لينشروا الدعوة ويحققوا المجتمع الإسلامي.

تلك الفكرة القنبلة، أطلقها "سيد قطب" مستثيراً كل جروح العجز في "المستضعفين" ونافخاً في مشاعر الاضطهاد عندهم. هو "الصورة النقية" لنبي التطرف الذي دفع حياته ثمناً لافكاره. تحولاته لم تعد تهم سوى المثقفين. هو من أوائل النقاد الذين اهتموا بنجيب محفوظ، وكتبوا عن رواياته (خاصة "خان الخليلي"). وقتها، كان سيد قطب يريد أن يصبح أديباً، كاتباً بالمفهوم الحديث. وكتب سيرته الذاتية تحت عنوان "طفل في القرية" بأسلوب قريب من "الأيام"، سيرة طه حسين.

أهدى سيد قطب سيرته المكتوبة بسذاجة انشائية إلى صاحب "الأيام"، قبل أن يتحول إلى نبي التطرف والقطيعة مع كل ما هو حديث. سيد قطب ولد قبل نجيب محفوظ بسنوات قليلة. كلاهما كان في طريقه ليكون مثقفاً عصرياً. لكن سيد قطب، بعد صدمة أميركا، اكتشف أصولية نائمة. بينما اصبح نجيب محفوظ "صورة" المثقف الحديث الباقية من تلال مزدحمة بالصور والشخصيات. وإذا سألت شخصاً عادياً عن المثقف الذي يعرفه اليوم، فلن يتردد أن يذكر لك اسم نجيب محفوظ، والمهم هنا ليس ما يعرفه هذا الشخص عن أعمال كاهن الصنعة في معبد الفن الروائي، لكن محفوظ هو رمز الأديب والمثقف في مخيلة جماعية لا تحتفظ في ذاكرتها خلال العشرين أو الثلاثين سنة الأخيرة بأسماء مثقفين من النوع الذي ترك الساحة خالية إمام نماذج أخرى تلتزم بحدود علاقتها بالسلطة: محمد حسنين هيكل. أو نماذج تعود إلى سلطة شفهية تسيطر بقوة أسطورية من الدين: الشيخ محمد متولي الشعراوي.

هؤلاء هم نجوم الثقافة في عصر الميديا الجبارة، وحولهم، يبدوغامضاً نموذج المثقف الذي أفرزته جماعات العنف الديني، الذي يخطوباتجاه العودة

إلى تقاليد المؤسسات القديمة في انتقال المعرفة من أعلى إلى أسفل. سيد قطب صورة خالدة لنبي التطرف الذي حول ألمه الذاتي في سجون عبد الناصر إلى خطاب متكامل، أصبح فيه الألم رغبة في الانتقام، وجدت مرجعيتها فى أفكار أبي الأعلى المودودي فى الهند.

صورة محفورة بخليط الاضطهاد والتضحية ودفع الثمن والاغتراب عن الواقع. إضافة إلى فكرة حامل رسالة الحق أو "الصحابي" المهاجر من مجتمعه في سبيل دعوته. صور قديمة مستوحاة من القصص الديني، تعتمد في شحناتها العاطفية على رصيد أبطال الدعوة الإسلامية الأولى كما صورتهم السينما المصرية في افلامها عن الايام الأولى لنشر الإسلام في الجزيرة العربية.

التسلح بالصورة المقدسة

الطريق إلى اليوتوبيا
مفروشة بالدماء والحروب الغامضة.

هذا ملخص التجربة المصرية مع ما اصبح يسمى "الإرهاب". التسمية مهمة، تغيرت مع كل اقتراب أو خروج لجماعات من منطقة نائمة في المجتمع، تخرج مسلحة بالصورة المقدسة.

"الارهابي" ضد الصورة.

هكذا بدأ. صورته هي عدوه الأول في قائمة طويلة من الأعداء.

وجوده قائم على إلغاء الصورة أو، بمعنى أدق، على إلغاء الحدود الفاصلة بين النص والحياة. نص من اختراعه وتصميمه وحياة هي ممر عبور إلى يوتوبيا مصنوعة بالكامل. الإرهابي يصادر صناعة الصورة لنفسه. لايرى نفسه خارج هذا التماهي بين الخيال والواقع. الصورة تفضح وجوده الواقعي، وتصنع مرآة للروح، تجعلها موضوعا للتأمل. يريد الإرهابي ان يلغي المسافات ويمحوالزمن، ويهدم السياقات التي قامت عليها الحداثة كلها. الإرهابي صنيعة قوته المقموعة، وأسير انفجار مؤجل يعلق مواعيده على دوران الساعة وعودتها إلى "لحظة مثالية" و"مخلص منتظر".

الزمن والشخص هما طينة الإرهابي الأساسية، يلعب عليهما، يمد يديه ليمسك بإيقاع الزمن، ويلتقط الشخص من جحيمه الأرضي ليبشره بجسر إلى نعيم سماوي. لا بد له منهما معاً، الزمن والشخص، والإيقاع والذات الباحثة عن شيء ضائع.

الصورة هنا سلطة، الرمز اقوى عناصرها.

وهذا ما يجعل السينما أكثر من مجرد عروض ترفيهية أو ملاعب تسلية فقط. إنها استعراضات تعيد بناء القيم وترسم الانماط والنماذج وتعيد تربية المتفرج وترتب له موقع اقامته في العالم المحيط. من هنا تنافس السينما الإرهاب في تلك المنطقة المشحونة بالرموز والرسائل بين الوعي واللاوعي. المنافسة، هنا، على المسافة بين الصورة والواقع. السينما تفتحها، بينما الإرهاب يريد أن يغلقها.

هذا الوقت السحري الذي يمر في الظلام (داخل صالة العرض)، يمرر معه صورا تبحث عن مكان لها في الوعي، تظل قلقة حتى تنسج روابطها مع الصور القديمة. هذه الروابط تُنسج بسرعات قصوى الآن بفعل فيض صور لا نهائية، تكاد تلغي المسافة بين الصورة والواقع والمثال والحياة. الصورة تكاد أن تتحول واقعاً.

هكذا تتحلل السلطة وتبقى الصورة سلطة في حد ذاتها. سلطة شرسة، تفرض تعددها وتلغيه في الوقت نفسه. تلغيه إلى حد العمى. الصور لم تعد مساحة للرؤية بل لانعدام الرؤية. فيض الصور لا يخلق الانسجة القديمة للمعنى ولا يصنع مرايا، وانما يحفر نماذج "افتراضية" كأنها في لعبة "بلاي ستايشن" (Play Station) وليست كائنات حية يمكن العثور عليها.

الصورة تحول الواقع افتراضاً، والإنسان متفرجاً أعمى. تمنع التأمل وتحرّك الغرائز فقط.

هنا تتصارع الغرائز مع الصور الذهنية. فالغريزة تجعل "الإرهابي" كائناً، ترسمه صور السينما والميديا وتنمّطه في صورة العصابي المدهش أو تاجر الدين أو وكيل إله على الأرض أو الانتحاري... إلى آخر الصور التي تحرك غريزة الدفاع عن النفس. لكن الصورة الذهنية التي تركتها الحكايات المتداولة عبر الثقافة الشفهية في البيوت والمساجد، تجعل من هؤلاء الإرهابيين اعداء المجتمع أبطالاً لا تنقصهم الألفة أو الجاذبية، حتى لو كانت جاذبية توزيع صكوك الجنة.

تسلّح "الإرهابي" بالصورة المقدسة يستدعي العنف فوراً لأن الصورة تصبح أهم من الواقع والدخول اليها رحلة "جهاد" ليتطابق الواقع مع الصورة. وهذا سر العنف وسر جاذبية "الإرهابي" في الوقت نفسه. فهو يريد صنع المعجزة، ويقنع بها مريديه ومن اجلها يدمر المشهد كله لأنه مازال بعيدا عن "الصورة". يكره الصورة. صورته وأي صورة تجسد واقعاً خارج نصه الجاهز. لهذا كانت البداية تكسير التماثيل وتحطيم واجهات دور السينما والاعتداء على محال بيع أشرطة الفيديو، وقبل كل ذلك اعتبار الصورة (خاصة السينما) حرام.

تحريم الصورة كان بداية ثقافة الحرام التي انتشرت حتى بعد غياب سطوة أصحابها السياسية. أصحابها تحولوا إلى أنبياء تائهين في كهوف الصحراء، ولم يعد أمامهم إلا امتلاك تقنيات صناعة صورتهم ليواجهوا بها الصورة المصنوعة لهم عبر ميديا أطلقت عليهم اللفظ العالمي الموحد الآن: إرهابي.

حرب الرموز

التجربة المصرية في الإرهاب خفيفة، مقارنة بتجارب أخرى أعنف. لم تتحول إلى حرب أهلية دموية كما حدث في الجزائر أو أفغانستان أو العراق. التجربة المصرية كانت تمرداً صغيراً على الدولة، وصل إلى حده الأقصى في قتل رئيس الجمهورية ومحاولة ساذجة للاستيلاء على السلطة. سنوات حرب الدولة مع الإرهاب لم تكن بعنف أو دموية الحرب الأهلية، لكنها كانت محاولات لضرب المصالح أو "تحرير" مناطق من سيطرة الدولة. الحرب مع الإرهاب كانت رمزية في الواقع وفي السينما ايضا. ربما لأن:

الدولة دافعت عن نفسها بكامل قوتها، واستدعت المجتمع إلى نصرتها، وبدت قوة عمليات العنف في رمزيتها وقدرتها على هز الاستقرار عبر ضرب السياحة (مصدر الدخل الأول) وهيبة النظام، إلى جانب عمليات اغتيال شخصيات سياسية وثقافية وصحافية.

الجماعات الإرهابية افتقدت أرضية حمايتها بالتدريج، خاصة مع قرار الدولة اعتبارها معركة حياة أو موت. قاتلت من أجل صورتها بطرق مشروعة وغير مشروعة، وسمحت بنقدها وبروز أصوات وصور تدين فساد الدولة مقابل مساندتها في الحرب على إرهاب الجماعات.

لم يكن المهم في هذه الحرب تسجيل الوقائع وملامسة الجروح. كان الأهم اللعب على الرموز. ولأن السينما المصرية ثقيلة وقديمة، فلديها مخزون من تقاليد صناعة الصورة وتنميطها، بداية من الصورة الساذجة التي استعارت موديل أفلام العصابات لتطبقها بنفس طريقة بناء المشاهد والنهايات المحفوظة بل وبنفس الممثلين والكومبارس المعروفين في هذا النوع من الافلام (المثال القوي هنا فيلم "الإرهاب" بطولة نادية الجندي واخراج نادر جلال الذي عرض في 1989 فاعتُبر أول أفلام موجهة ضد الظاهرة).

وفي حرب الرموز لعبت السينما دوراً هاماً عبر:

تحويل الإرهاب إلى "ظاهرة" وليس إلى حكاية.
تحويل الإرهابي إلى "نمط" لا "فرد" أو "بطل".
اللعب باقصى أساليب الدراما قدرة على التأثير العاطفي: المأساة والكوميديا... (لكن طبعا في الحدود الخفيفة).

لم تكن الحرب مع الإرهاب في الواقع فيلم رعب. ولم تُقدم في السينما أبعد من كونها درساً سياسياً خاضعاً لسيطرة "صانع الصورة" المختفي وراء كل فيلم: الدولة. لم تقبل الدولة بخروج السينما عن "خطتها" في مواجهة الإرهاب:

رسمت حدوداً لا تتجاوزها السينما في الوصول إلى الحكايات الواقعية.

ميزت بين صناع السينما الذين تتحمل اقترابهم من "الموضوع الشائك" وبين آخرين خارج السيطرة أو تتجاوز مشاريعهم الخط الاحمر (كان هذا قبل أن تضع الخطوط الحمراء ورفضت وقتها سيناريو "سيد الرفاعي" الذي كتبه عبد الحي أديب مستوحياً شخصية الشيخ عمر عبد الرحمن الشهير والمعروف بلقب "مفتي تنظيم الجهاد" وأحد المتهمين في قضية قتل الرئيس السادات... عبد الحي أديب أشار في سيناريو سابق له هو "بيت القاضي"، بحسب ما كتب علي أبوشادي في كتابه "السينما والسياسة"، إلى الخطر القادم مع ملتحين بجلاليب... ولكن المخرج أحمد السبعاوي ونجم الفيلم طلبا تعديلاً وقتها يستبدل الجلاليب بالبدل حتى لا يشعر المنتمون إلى الجماعات الإسلامية بأنهم المقصودون).

منحت الدولة هامشها الديموقراطي لأشخاص موثوق فيهم أو لهم جماهيرية (من نادية الجندي إلى عادل امام)، أو يلعبون دوراً هاماً في الحراسة الإيديولوجية (وحيد حامد ولينين الرملي)، هؤلاء منحتهم رخصة "النقد المباح" لسياسات الدولة، إلى حد وصل فيه وحيد حامد إلى اعتبار التطرف هو الجناح الثاني الذي يطير به "طيور الظلام" (فيلم من إخراج شريف عرفة

وبطولة عادل إمام ويسرا، 1995). أما الجناح الأول فهو فساد شريحة متطفلة على نخبة الحكم.

استفادت الدولة من حالة الفزع التي أصابت الوسط السينمائي من حرب الإرهابيين على السينما، وهي حرب اتخذت أشكالاً مختلفة من الترهيب (تهديدات بالقتل وتلطيخ ملصقات الأفلام وتشويه صور النجوم على الملصقات (في تركيز على العينين يشير إلى محاولة الغاء الشخصية أو تدميرها) والترغيب (عبر شراء اعتزال نجمات شهيرات بأموال ضخمة).
حجاب النجمات كان جولة في معركة موازية ضد رموز المدنية الحديثة، انتشرت فيها صورة الفن على أنه فعل حرام لا بد من أن يأتي يوم ويتوب الفنان عنه. المال والبركة هما سلاح سري انتشرت عبره صورة "السينما" عن نفسها. فقدت السينما جانباً من شجاعتها وتمردها على الثقافة السائدة. وبدلاً من أن يخربش الفن على جدار الواقع ليكشف مسارات مجهولة وغامضة، أصبحت رسالة الفن هي التوافق مع الواقع . وبدلاً من أن يكون النجوم آلهة العصر الحديث، أصبحوا مندوبين للواقع في الفن. افتقد الفن جزءاً من لمعانه الرمزي وأصبحت "السينما النظيفة" موديل، النجاح وكانت هذه جولة خاسرة للسينما، رد بها الإرهاب على جولات التنميط التي جعلت الإرهابي نموذج "الشر" الذي يتحرك بأصابع خارجية لتدمير الفضاء المدني للحياة في مصر، وتوسيع الفضاء الديني إلى حد الابتلاع.

لم يكن رداً كاملاً، ولكنه "التأثير الجانبي" لمحاولة الدولة أن تبدو طيبة ومتدينة في معركتها مع "الإرهاب"، ولأنها وضعت الأسس من خلال تحولها من دولة الحرية والاشتراكية والوحدة (أيام عبد الناصر) إلى دولة "العلم والايمان" (أيام السادات) بما استلزم التحول بإسباغ "اللمسة" الدينية على

الدولة العصرية، وارتداء رئيس الدولة العباءة الريفية فوق بدلة، صُنفت في الصحف العالمية على أنها ضمن الأكثر أناقة بين ملابس رؤساء الدول.

أخرجت هذه التحولات ثقافة محافظة خجولة من نفسها، وعبرت عن حضورها القوي عبر مؤسسات الدولة، محتمية هذه المرة بالغطاء الديني، وباحتياج الدولة إلى صورتها الجديدة (مركز الدين المعتدل) في مواجهة الإسلام المتطرف الدموي. ساهم في ذلك جيش موظفي الدولة بطبيعتهم المحافظة (في الأساس)، إلى جانب لمحات تريف المدينة التي ازدهرت ايام السبعينات مع انحسار خطابات اليسار والاعجاب بالثقافة الغربية. هكذا لم تعد المسؤولة عن الرقابة (نعيمة حمدي والشهيرة بالحاجة) تخجل من حجابها، ولا من قرارها الغاء عبارة "للكبار فقط". حدث ذلك منتصف الثمانينيات، حين كانت "الجماعات" في عز قوتها، والمجتمع يستجيب لابتزاز صورة "المجتمع البعيد عن الدين والاخلاق". جاءت الحاجة نعيمة في موعدها مع القدر لتثبت أن لدى الدولة ما تنافس به في مجال المزايدة على الأخلاق. وضعت "الحاجة" أسس "السينما النظيفة" عندما رأت أن "انتهاك الأخلاق في الفن يعادل انتهاكها في الحياة" ... "وتعده نوعا من الانفلات الذي يجب ان يعاقب بالحذف أو المنع، إن أمكن..." هذا ما كتبه علي أبوشادي في "السينما والسياسة" عن زمن "الحاجة نعيمة"، ورأى أن أفكارها وانصرافها إلى ملاحقة هذه الجوانب وإصرارها على مزيد من التضييق والتشدد دفعت "بعض السينمائيين إلى عمل أفلام المقاولات السهلة، التي لا توجد عليها محظورات رقابية...".

البحث عن أشباح تهدد الأخلاق أصبح مهمة أجهزة الدولة التي تجمل صورتها في مواجهة الصورة التي نشرتها الجماعات عبر الخطابات الشفهية

(الدولة الفاسدة راعية الانحلال، والدولة الكافرة المخالفة لشرع الله). الدولة طاردت الأشباح واضطرب وعيها ليحدث كوارث أحياناً، أخطرها عندما هاجم وكيل في نيابة الآداب استديو تصوير فيلم "للحب قصة أخيرة" (رأفت الميهي، 1984)، وبصحبته فرقة من الشرطة لإلقاء القبض على بطلي الفيلم يحيى الفخراني ومعالي زايد، بتهمة ارتكاب "فعل فاضح في الاستديو". وكانت هذه ذروة هوس الرقابة الذي أفقد الخيال والوعي إلى درجة ألغت الخيط الرفيع بين الفن والواقع.

صانع الصور

الدولة هي صانع الصور الأول في مصر. تعرضت في "حرب الإرهاب" إلى هزة عنيفة، ولم يعد محترفوها القدامى يصلحون لرسم صورة الدولة في حالة حرب مع "عدو داخلي". استدعت الدولة رسامين محترفين ومنحتهم فضاء أوسع وحرية في الحركة، تمنعها عادة عن الفضاء العام. من هنا اتسع مجال الحريات قليلاً. واستعادت الأجهزة الإيديولوجية بعضاً من حراسها المعتزلين، وأضافت وجوها جديدة، واكتملت خطوط "جيش التنوير" مقابل "جيوش الظلام"، وتخططت أرض المعركة على طريقة الحروب في أفلام بداية الدعوة الإسلامية: فريق كفار وفريق مسلمين.

لم يكن هناك مجال للحياد أو للكلام المختلف في وصف المعركة وفق تقسيم "النور" و"الظلام". معركة حياة أو موت، بالقانون أو خارجه. دافعت الدولة عن مصيرها في مواجهة "غزوات" أمراء اليوتوبيا الإسلامية وجيوش أتباعهم .اتسع حراس الدولة الإيديولوجيون ليضم أجنحة جديدة من اليسار واليمين. نجوم ومثقفون، كتاب ومخرجون، كلهم تحالفوا في المعركة ضد "الظلام" و"الإرهاب"، فاختاروا "النور" و"الدولة".

الألوان كانت مهمة هنا في الاختيارات. ألوان تشبه ألوان الحروب: علامات وبروباغاندا تجييش ضد عدو أليف، من داخل البيت. الأفكار والصور وظفت أيضاً كبروباغاندا الحروب.

العدو الأليف أصبح أسير حكاية واحدة: أبرياء يقعون في فخ الفكرة النقية لصالح مخططات خارجية.

وفي الواقع، لم يعد العنف موجهاً ضد السلطة ورموزها الكبيرة، بل انتقل إلى مصالح الناس (مع عمليات ضرب السياحة) وصوت الرصاص والقنابل ولون الدم المرعب من القتل المفاجىء.

صور في اللاوعي حاربت الصور المضادة التي اخترعها أمراء اليوتوبيا الإسلامية، لا سيما بعد هزيمة يونيو / حزيران، حين سحبوا المجتمع كله إلى ساحة الندب العمومي والشعور بالعار، وفسروا الهزيمة على أنها ابتعاد عن الدين وغضب من الله.

صورة الخجل من الذات وهي في طريقها للتحديث وصناعة دولة جديدة صورة محفورة بقوة على الرغم من أن الهزيمة كانت بسبب عكسي تماما (وهو أن التحديث لم يصل إلى مداه بسبب الاستبداد والفساد وسوء الإدارة وعدم الكفاءة).

صورة العنف تصادمت مع صورة العار في لاوعي الجمهور، بينما يعيش الوعي مرهقاً، ينام في استراحة اللامبالاة الواسعة.

الصور تغيرت ولم يعد "الشيخ" هو الصورة الكاريكاتورية التي قدمها حسن الامام في "خللي بالك من زوزو" (سيناريوصلاح جاهين وبطولة سعاد حسني، 1972). الشيخ (لعب دوره محيي اسماعيل) الذي يغلق الزر الأخير من القميص ويعيش مختنقاً ومتحذلقاً، يردد كلمات تبدو محفوظة ويختمها باللازمة التي اصبحت شهيرة "جمعاء ... جمعاء".

الشيخ هنا طالب جامعي معزول عن الحياة الحديثة، ومن سلالة جديدة تولدت من السلالة الأصلية التي استطاعت أجهزة دعاية الدولة وضعها في صورة نمطية: الشيخ صانع المؤامرات، بوجهه المنحوت على تفاصيل الخبث الريفي، ولحيته المتدليه بفوضى بدائية، وملابسه المفارقة للعصرية، وعقله الغارق في مشروع خفي.

صورة نمطية تداولتها بروباغاندا نظام عبد الناصر في إطار حربه مع "الاخوان المسلمين". المثقف الحديث تقوّى بهذه الحرب وحاول احتلال مساحات يحتلها الشيخ باعتباره المثقف التقليدي. والسينما إحدى أدواته في السخرية وصناعة الصورة الكاريكاتورية للقادم من عصر مخالف ضد قوانين التطور.

"الشيخ" في تركيبة صلاح جاهين وحسن الامام، ظهر في الجامعة التي تحتفل بالطالبة المثالية "زوزو" في وصفه مندوب القيم القديمة التي تنسحب لصالح قيم حديثة متحررة ترى في ابنة الراقصة موديل الفتاة العصرية الواثقة من نفسها. الشيخ المتعصب المتحجر، إنهزم في النهاية وانضم إلى جوقة المعجبين بـ"زوزو".

صورة انتصار خفيف للقيم الجديدة في فيلم حقق جماهيرية (عبرت عنها الارباح الضخمة) واثار سجالاً عنيفاً، والأهم أنه رسم إحدى الصور الخالدة لسعاد حسني، وفي جزء مهم من هذه الصورة رسم لحظة هزيمة الشيخ "جمعاء" (كما أطلق الجمهور على الشخصية) وذوبان الطبقات المتكلسة على عقله وروحه.

لكنه انتصار لم يدم طويلاً.

استراحات الحروب

استعاد " الشيخ " مواقعه لأسباب معقدة، أهمها ربما انتصار الدولة في حرب الإرهاب. المنتصر دفع ثمن انتصاره. والتعاطف مع المهزوم ضريبة دفعتها الروح المدنية لصالح عودة "ثقافة الفتوة" ونفوذ "الثقافة التقليدية" بجناحيها المحافظ والمغلق. انقلاب حاصر الثقافة الحديثة لصالح ثقافة تؤمن بالشيخ "إيمان غيبي" وتضعه في مرتبة الوساطة بين السماء والأرض، وتربط في مخيلتها بين التدين والاضطهاد. تلتقط من خلف كل هذا التدين الشكلي والتماس البركة من الدين لا الضبط الروحي والنفسي.

مجتمع يعيش شيزوفرينا. صوره مقطعة. "بازل" (Puzzle) هستيري لا تتركب قطعه على صورة متناسقة. الصورة عن الذات كأنها صناعة مرآة مهشمة. والعدو الأليف هُزم عسكرياً (نزعت مخالب العنف من أظافره) لكنه استقر في الوعي (بطل ومخلّص)، يظهر على الشاكلة التي قُدم فيها في فيلم "كباريه"، ليس كحل سياسي، ولكن كضمير شعبي. أما السينمائيون الذين دخلوا معركة الإرهاب، فخرجوا منها مختلفين.

عادل إمام -مثلا- تحول من نجم طبقات مهمشة إلى "زعيم" و"سلطة"، تريد التوافق مع المجتمع وقيادته. يظهر في الكادر مع أباطرة النظام، ويصدر أحكاماً لا قلق فيها. والغريب أنه بعدما كان يتحدى الإرهاب (أعلن غير مرة عن مشروعه السفر إلى الجزائر في عز الحرب الأهلية)، تحدث بفخر مؤخراً وفي عدة برامج تليفزيونية (آخرها "واحد من الناس" على قناة "دريم" من تقديم عمروالليثي) عن لقاء تم بينه وبين عباسي مدني، زعيم "جبهة الانقاذ الإسلامية" (التي أشعلت الحرب الاهلية). قال إنه ربت على كتفه وهتف: "عادل امام . . .أنت أهم رجال الدين . . . تؤدي دوراً يفوق ما يقوم به رجال الدين".

نجم السينما في حربها على الإرهاب يريد الحصول على صك الصلاحية من "زعيم" المتطرفين في الجزائر كأنه غسيل "صورة" بعد المشاركة في الحرب على الإرهاب . أو كأنه محاولة اثبات ان ما فعله ويفعله في السينما ليس ضد الدين بل في خدمته. وهذا ما لم يمر على المتطرفين الذين يخوضون حرباً يومية على الإنترنت، فهاجموا عادل إمام هجوماً شرساً، في تعليقات على فيديو معروض على موقع "يوتيوب" (you tube).

يوسف شاهين صورة أخرى للتحول. فقد كان أبرز ما يميز أفلامه القلق. لكنه عندما قرر الدخول في معركة الإرهاب، عدل من موقعه وانتقل إلى مقعد المعلم والعارف الذي يستطيع أن يحدد معنى "الآخر"، ويرسم تفاصيل "المصير". المعركة نقلت شاهين المتمرد من المخرج المعزول بعيداً من الجمهور إلى مساحة أكثر جماهيرية، فعرف شباك التذاكر اسمه في واحدة من النقلات المدهشة.

تخطى شاهين حاجز النخبة وحقق جماهيرية وضعته في علية "المخرج المجنون"، واعتبرته صورة خاصة للفنان صاحب العقل المنفلت والآراء الصادمة. هذه الجماهيرية كانت بعيدة عن أفلامه. نجومية شخصية إلى حد كبير.

شعرة البطولة

"سينما مرعوبة". هكذا وصف النقاد باشكال مختلفة وفي مراحل متباينة مقاربة السينما المصرية لموضوع الإرهاب. النقاد لم يعتبروه "موضوعاً" فقط وإنما "معركة"، تخاذلت فيها السينما المصرية، وهي عادة "سينما هلوع، لا ترى فرسانها الا بعد انتهاء الحرب وخلو الساحة، يلوحون في شجاعة مصطنعة بسيوفهم الخشبية".

هذه أوصاف علي أبوشادي في مقال ضمن مقالات تحت عنوان " صورة الإرهاب في السينما المصرية"، تضمنها كتابه "السينما والسياسة" (دار شرقيات - الطبعة الأولى). الأوصاف وردت في صدر المقال الأول. يبدوالمقال من عنوانه (قصور في الوعي وخلط في الأوراق) حكم قيمة يفسره الكاتب في السطور الأولى التي يقول فيها: "حاولت (السينما المصرية) أن تقترب بحذر من تناول موضوع الإرهاب الذي أصبح يشكل ظاهرة عامة تروع المجتمع المصري، وتهدر جدار الأمان الهش الذي يحتمي به المواطنون، وتفتك بعرى الوحدة الوطنية، وتربك النظام وأجهزته في مواجهة تلك الجماعات المسلحة، وتردد أجهزة الإعلام وتخبطها في التعامل مع تلك الظاهرة.

الحذر وصف يتعلق بما يتصوره الكاتب عن دور السينما في المعركة و"فرسانها المصطنعين" و"سيوفهم" الخشبية. هذه حساسية كلاسيكية تتطابق مع نظرة تنمحي فيها المسافات بين السينما والإعلام. كل منهما ملعب لأدوار تتعلق بالتوعية والتوجيه وصناعة "صور" من شأنها توقيف الظاهرة أو محاصرتها اجتماعياً، وغالباً سياسياً. السينما هنا أداة بالمعنى القديم للبروباغاندا، حاملة رسائل تبدو لصناعها مشتركة، هدفها توعية جمهور واسع و"غسيل دماغ" أنيق.

المفهوم له وجاهته بالنسبة لكل من:

الدولة: التي أنتجت السينما في سنوات الستينات باعتبارها فن وخدمة لجماهيرها الواسعة وليس سلعة. وحتى بعدما تخلت الدولة عن الإنتاج، مع تغير شكل الدولة وصورتها عن نفسها، لم تتغير النظرة إلى السينما (على أنها حاملة الرسائل ومصدر التوعية والتربية الرشيدة للجماهير). وعبر سلطة المنع (الرقابة)، وجهت الدولة السينما إلى صناعة الصور في خدمتها وخدمة معاركها في الداخل والخارج.

المثقفون والفنانون: المغرمون بالنوايا الطيبة والمؤمنون بتصورات الدولة في الستينات وعلاقتها البطريركية بالمجتمع. علاقة لا يرونها تاريخية مرتبطة بمرحلة سياسية أو فكرية ولكنها أبدية مثل علاقات الأبوة الخالدة، حيث يمتزج الحنان بالقسوة في وصايا التربية الرشيدة.

الجمهور الواسع: المنتظر تعليمات وصور السلطة باعتبارها الوصايا المطلوبة لصناعة "مواطن صالح"، لا تؤثر فيه رسائل الدعاية المضادة وصورها المقلقة عن الدولة.

هكذا تكتمل العناصر الثلاثة وبدرجات مختلفة في "صناعة الصورة" في التسعينيات وما بعدها بنفس المزاج السائد في الستينات. والمفارقة أن تغيرات كثيرة كسرت المزاج السائد على المستوى السياسي: تغير شكل الدولة وانتقلت من دولة الحزب الواحد إلى الدولة التعددية، ومن شرعية الأب الثوري إلى دولة الرئيس المؤمن. وتخلت الدولة عن وظيفتها الراعية، فلم يعد انتاج السينما من مهامها. وشنت حرباً ثقافية وفكرية على إنتاج القطاع العام السينمائي.

حدثت التغيرات بمنطق نصف الخطوة. لم تتخلَ الدولة عن أبوتها ووصايتها، لكنها تملصت من وظائفها. بالنسبة إلى المثقف والجمهور، وبدلاً من الحلم بعلاقات أكثر حرية، أصبحت دولة الاب الثوري نوستالجيا تصور على إنها "العصر الذهبي" أو "الزمن الجميل". وفي إنتاج السينما، ظل إنتاج القطاع العام نموذج "السينما الجادة"، إذ لم يتم تجاوزه في أشكال الإنتاج الأخرى.

هكذا ظل الوعي المنتظر للصورة والمنتج لها مشوشًا ينتقل بين خلطات مدمرة. صور مشوشة، تُنتج غالباً تحت سيطرة حراس الدولة الإيديولوجيين. لم يعد هؤلاء موظفين يعملون في الخدمة الرسمية، بل نجوم يجسدون الدولة ومفاهيمها العليا، "دولتيون أكثر من الدولة". هؤلاء يضمنون خطوط ساخنة وموصولة بمناطق الدفء في السلطة. وفي المقابل، تكتمل الصفقة عبر جماهيريتهم الواسعة أو قدرتهم على استحواذ جماهيرية تمثل رصيداً شبه سياسي.

اختلف مثلث صناعة الصورة العمومية هنا عن الستينات، لكنه عمل بايقاع ووعي وأفق، تكرس الاشكال النمطية وتقدم التفسير الرسمي لنمو ظاهرة

معقدة مثل الإرهاب على أنه التفسير النهائي. لكن هذه المرة من دون جهامة الأبواق الرسمية أو أشكال موظفي بروباغاندا الدولة، وإنما عبر نجوم سينما وكتاب ومخرجين يرتدون زي الدولة تحت بدلاتهم وفساتينهم الأنيقة.

هناك صورة خارج خط الانتاج الرئيسي، فردية، تضرب النمط. لكنها تظل محاصرة بقوانين الرقابة وعقول موظفيها والرغبة الدائمة في توظيف السينما لخدمات عامة.

الصورة السائدة صنعتها عقلية هي أسيرة وطنية رومنطيقية، تتصور "الوطن" كتلة واحدة والجماهير حشودًا لا شروخ بينها، بينما الدولة هي التجسيد الاعلى للمصلحة العليا. رومانطيقية مرجعيتها كتب التربية الوطنية وأخلاق الطبقة الوسطى المذعورة من خدش الصورة الناعمة للوطن السعيد.

يمكن فهم الصورة التي قدمتها السينما المصرية في عمومها للإرهابي على هذه الخلفية، خاصة ان اللعبة، تمت ثقافياً عبر محاكاة لفيلم شهير هو "في بيتنا رجل" (هنري بركات، 1961). الفيلم مأخوذ عن رواية شهيرة لإحسان عبد القدوس، ولعب بطولته عمر الشريف، رمز الفتنة الذكورية في الخمسينيات. فتنة مختارة لتصنع صورة "الفدائي"، "الرجل" الذي دخل بيت عائلة آمنة تسير بجوار الحائط وبعيدة من كل شيء. كانت عائلة زميله التي احتضنت هروبه من مطاردة الانجليز. البطل هنا رمز البطولة الهاربة فداء لاستقلال مصر، بما يجعل "الإرهابي" في نظر الانجليز "بطلاً" في نظر المصريين.

إشكالية كبرى انتقلت مع حرب الدولة مع جماعات العنف الديني إلى رسم صورة "المجاهد" ليصبح إرهابياً. وهذا ما صنع من أجله "في

بيتنا إرهابي"، أو الفيلم الذي اصبح معروفاً باسم "الإرهابي" (نادر جلال، 1994). الشريط محاكاة، قدم فيها لينين الرملي، كاتب السيناريو، القصة من زاوية أخرى، مع عضوالجماعة الإسلامية الهارب إلى عائلة متفتحة، والتغيرات التي احدثتها العائلة في مفاهيمه عن الحياة. العائلة، باستنارتها، غيرت الإرهابي. بينما الرجل، بفدائيته، في "في بيتنا رجل"، هو الذي غيّر العائلة في فيلم الخمسينات.

الدكتور جابر عصفور كتب مجموعة مقالات تمثل نموذجاً للحراسة الايديولوجية المصاحبة لمعركة النظام مع الجماعات الإرهابية. جُمعت المقالات في كتاب باسم "مواجهة الإرهاب" (إصدارات مكتبة الاسرة، 2003). في واحد من هذه المقالات، كتب الدكتور جابر عصفور عن فيلم "الإرهابي" أن "لينين الرملي لجأ إلى قالب "المعارضة" التي يقابل بها فيلمه الجديد رواية احسان عبد القدوس ويشير إلى الفيلم المأخوذ عنها، وذلك ليؤكد معني التحول الحاد في المجتمع." ويرى الكاتب ان الفيلم اشارة إلى أن "الزمن القومي للرجولة قد انتهى... وأن البطل الوطني حل محله نموذج إرهابي من نوع غريب...".

الاهتمام هنا بالشعرة بين البطل والإرهابي. وهنا تبرز أهمية زاوية صنع الصورة ومن يصنعها.

استراتيجية الضحك

"هربت السينما المصرية من مصيدة الإرهابيين بالضحك". هذا ما قالته سولانج بوليه، استاذة علم الاجتماع والمهتمة بالسينما في ورقة عنوانها

"السينما والسياسة في مصر: استراتيجية الضحك". سولانج بوليه مهتمة بالسينما وبرمجت عدة اسابيع للسينما العربية من خلال جمعية افلام مارسيليا. تكمن أهمية ورقتها في التعرف على ما رأته عين من خارج الصراع الدائر في مصر بين الإرهابيين والنظام السياسي. صراع سيطرة وفرض سلطة اجتماعية وسياسية.

الصراع أربك المجتمع المصري سنوات طويلة كان فيها الإرهابي هو "بطل مربك" و"أمير حرب"، يبشر الناس بدولة راشدة ويقودهم جماعة إلى الجنة. لكن الأمير خاض حرباً مجنونة، حرق فيها كل عناصر الحداثة، وأشعل النار المعنوية بتكفير كل ما يخرج عن كتالوغ متخيلٍ عن الحياة في أيام الإسلام الأولى.

تحولت النار المعنوية ناراً حقيقة مع عمليات العنف التي أفقدت الأمراء، تدريجياً، التعاطف، وأقامت أسواراً غير مرئية، عزلتهم عن المجتمع بعدما استفزت كل قوى السلطة ضدهم. هذه الرحلة من التبشير بالدولة الملائكية إلى العزلة وراء أسوار الخوف، خلّفت قصصاً وحكايات، تتأرجح بين المأساة الفاقعة والسخرية المريرة، اقتربت الكتابة منها إلى حد ما. لكن الصورة (السينما)، ناوشت من بعيد، ربما لأنها تخضع مباشرة للسلطة بقوانين، تفرض موافقة جهاز الرقابة على عرض أفلام السينما، الأمر الذي يجعل السلطة السياسية، من خلال تحكمها بجهاز الرقابة، شريكاً أساسياً في صناعة الصور. شريك يرسم الأنماط والنماذج، ويضعها في علب جاهزة مغلفة بضمان خيال السلطة. أصبح هذا الوضع اعتيادياً لعناصر اللعبة كلها: المجتمع (مصنع الحكايات أو ملهم الخيال)، الجمهور المتوقع لمشاهدتها على

الشاشة، مجال صناعة الفن (صناع الأفلام ونجوم التمثيل وشركات الإنتاج) ومندوبي السلطة في المجتمع والفن.

تصنع هذه العناصر دائرة شبه مغلقة على صناعة السينما، تتكون من صناع رسائل وحراس إيديولوجيون في وسائل الميديا القديمة والحديثة (المساجد والكنائس والمدرسين في المدارس والصحافيين والمذيعين...). الدائرة شبه مغلقة والنظرة إليها من بعيد مهمة.

ترى سولانج بوليه الصورة من خلال تحليلها لفيلمي "الإرهابي" و"الإرهاب والكباب" ومنهما وصفت الصورة كما يلي: في العام 1995، جذب فيلم "الإرهابي" أكثر من مليون مشاهد وكسر رقماً قياسياً في شباك السينما المصرية. نادر جلال والسيناريست المصري لينين الرملي، صنعا باستعجال فيلماً لا يمكن تصنيفه تحفة من تحف الفن السابع. نجاح الفيلم يعود لسبب آخر هو طرحه لموضوع عنف الإسلام السياسي في المجتمع المصري.

السبب الثاني لنجاح الفيلم هو جماهيرية عادل إمام، الممثل البارع في الارتجال في مسرح الفودفيل في السبعينات، تلاه مشوار في السينما في الثمانينات وتخصص في طرح مشكلات السياسة والمجتمع في مصر اليوم بداية من فيلم "الأفوكاتو" لرأفت الميهي.

عادل إمام لعب بعد سنوات بطولة فيلم اخر هو "الإرهاب والكباب" من اخراج شريف عرفة، المختلف تماما في الطرح عن "الإرهاب"، أولاً في الاخراج وثانياً في توظيف قدرات عادل إمام الكوميدية، وهو ما يطرح سؤالا عن الوظيفة السياسية للسينما المصرية في السنين الاخيرة: كيف يمكن

مخرجون وكتاب سيناريو صنع افلام تتضمن نقدا سياسيا، يتفادى غضب الرقابة وملاحقتها وفي الوقت نفسه لا يفقد جاذبية الجمهور؟

بطل ضد الإرهاب

سافر عادل إمام إلى اسيوط في 1998 في رحلة، رسم خلالها صورته كبطل ضد الإرهاب. كانت نجوميته في مرحلة انتقالية، والجماعات المتطرفة تحكم سلطتها على قرى في الصعيد ومناطق في القاهرة، والحرب معلنة بين النظام وجماعات العنف المسلح بكل ضراوة وبكافة الأساليب المشروعة وغير المشروعة.

سطوة الجماعات استهدفت الفن، عدوها الثاني بعد السلطة، واهتزت أسيوط باعتداء على فرقة مسرحية. جاء الرد من عادل إمام الذي قرر السفر وتقديم مسرحيته "بودي غارد" مجاناً لمدة 3 أيام.

الرحلة كانت بحماية الشرطة. لكنه حقق منها بطولة في مواجهة الإرهاب. بطولة منحته حكاية، وصف فيها مشهدا سينمائيا حين كان يمر بين ازقة القرية ويلمح المتطرفين فوق اسطح البيوت الفقيرة يحملون السلاح. مشهد يرسم صورة البطل القادم من عالم السينما، صحيح أنه في حماية السلطة لكنه يواجه، من أجل الفن والوطن، أعداء الوطن.

إلى أي مدى تحول عادل إمام من "نجم سينمائي" إلى شريك في صناعة الصورة؟ أو من الفن إلى السلطة؟ ومن موظف عند صانع الصورة إلى صانع صورة؟

التحول كان متزامناً مع تحول صورة الإرهابي في السينما من عدو أليف إلى عدو شرس، ومن ضحية وكاريكاتور، يجمع كل خطايا الدولة وهزيمتها وغلظة المجتمع وقهره، إلى مجرم دولي يشارك في صناعة شبكة إرهاب دولة. عادل إمام أصبح أكثر مباشرة في عداوته للإرهابي، حيث اتخذ مكانه في مقاعد السلطة تقريباً.

لم يكن في بداياته غريباً على صعاليك قادمين من الريف أو من هو امش الطبقات. ولا على المضروبين بسحر الفن وجاذبيته، أي الاقتراب من اليسار. النجوم اللامعة فى الثقافة والفن كانوا من اليسار أو ملتصقون بماكينات دعايته. وقتها كان عادل إمام ممثلاً شعبياً، صعد إلى منصة النجومية في لحظة صادمة .الجمهور الكبير رأى نفسه فى عادل امام: الشخص الصغير وهو بطل الحياة اليومية، بلا قوة، ولا قيم كبيرة، فقط بذكاء فطري وقدرة على أن يربك المشهد المتزن لطبقات استقرت على قمة المجتمع . كانت ردود فعله مدهشة وتعبيراته طازجة، تفاجىء الجمهور والممثلين.

هذا في البدايات، لكن بعد وصوله إلى النجومية الصارخة، تحولت الطزاجة والتلقائية إلى لعبة مكررة وأقنعة ثابتة، يضعها مع كل دور. أصبح يخشى على صورته التي كونها عند الجمهور الكبير، واضطر إلى استخدام "العكازات" ، أي "الإفيهات" والحركات التي يضحك الجمهور عليها في كل مرة. بدايات عادل إمام كانت مبشرة: صعلوك قادم من شرائح فقيرة جداً، تعرفه مقاهي شوارع القاهرة وحواريها، تربى في مناخ ثقافي وفي مدارس تمثيل غير تقليدية. ولعبت السياسة برأسه إلى حد ما. أي أن مصادر خبراته ومعارفه كانت أوسع قليلا من الثقافة العامة التي تبثها الصحف والتليفزيون. إضافة طبعاً إلى موهبة لافتة تستطيع إضافة طابعها على أي شخصية.

عادل إمام اختار خلطة النجاح بديلا من الفن والحياة نفسها. أصبح اسير نجومية تدفعه في بلاد، السلطة فيها كل شيء، إلى التحول ماكينة دعاية لاي سلطة. فاختفى إلى حد ملحوظ حس النقد لصور صنعتها السلطة عن المجتمع.

حملات التوعية السياسية

غادرت الفتاة قاعة السينما بطريقة عصبية لافتة للنظر، بينما كان الفيلم في مشهده النهائي. الفتاة محجبة والفيلم هو "حسن ومرقص"، من بطولة النجمين الكبيرين عادل إمام وعمر الشريف ومن اخراج رامي إمام (2008). ويحكي قصة مسلم ومسيحي، اضطر كل منهما للتخفي في هو يّة دينية أخرى هرباً من ملاحقات المتطرفين. تخفّي المسلم في قناع المسيحي والمسيحي في قناع المسلم، مما صنع مفارقات أضحكت الصالة، لكنها مسّت الأعصاب الحساسة حينما اكتشف كل بطل مراكز التطرف بين أهل ديانته الأصلية. وانتهى الفيلم بمشهد حرب طائفية تخرج من بين أطلالها عائلتا حسن ومرقص يداً بيد رغم ضربات السكين التي أصابت كلاً منهما. الفيلم يشبه حملات التوعية السياسية. الدراما خافتة في الخلفية، ولم تستطع تخفيف جفاف الرسالة بحكاية تمرر الوعي الجديد الذي تريد الدولة نشره.

هذه النوعية من الحملات لم تعد رائجة بعد نضوج المجتمعات الحديثة. لكن "حسن ومرقص" في مصر حدث كبير، ميزانيته غير مسبوقة، والدعاية حوله ضخمة تعتمد على اسمي عادل إمام وعمر الشريف. كما كان جزءاً من الدعاية اعتراض الكنيسة على ظهور عادل إمام في دور رجل الدين المسيحي. الفيلم دخل بقوة في السجال حول العلاقة بين المسلمين

والمسيحيين، وهذا ما دفع بالفتاة إلى الانسحاب العصبي، ربما لأنها فوجئت بأن السينما تساوي بين المسلم والمسيحي. والمساواة فكرة لا ترد في ذهن حتى المعتدلين من المسلمين.

هؤلاء ينظرون إلى المسيحيين باعتبارهم «ضيوفاً» و«جيراناً» لا «شركاء» في مجتمع واحد. الوعي بالمساواة خافت، وهو ما لاحظته وكالة «بلومبرغ» وهي تعلق على الفيلم، مشيرة إلى أن "مصر قد عرفت بتسامحها الديني وتعايش مسلميها ومسيحييها معاً، ولكن هذه الشهرة في سبيلها إلى الاضمحلال". ورأت أن الفيلم "يجسّد العلاقة المتنافرة بين المسلمين والمسيحيين في مصر". ولكنها نقلت عن ناقد مسيحي قوله: "إن الكثير من المسيحيين يرفضون مساواة المتعصبين المسلمين بأمثالهم من الأقباط، إذ لم يقوموا بأي سلوك تعصبي في السنوات الأخيرة". المساواة بين التعصب المسيحي والإسلامي ملاحظة ذكية، لكنها مرتبطة بمزاج الفيلم الذي لم ينشغل أبداً بتحليل أعمق. إنه رسالة تعبر عن أقصى تصور للتسامح، ولا تبتعد كثيراً عن نظرة الدولة. عادل إمام هو صانع الفيلم الأساسي، ممثله ونجمه والمعبر عن روح رسالته. هو يشبه الفيلم إلى حد كبير، إذ أصبح مثل أيقونات كبيرة يستخدمها النظام في معاركه (مع الجماعات المتطرفة غالباً)، مستغلاً موهبته وشعبيته الجارفة.

وفي نوعية أفلام مثل «حسن ومرقص»، تداعب عادل إمام أحلام قديمة بأن يكون "فنان الشعب". سألته صحيفة ذات مرة: "لماذا انتميت للتيارات اليسارية فى بداية حياتك؟"، فقال: "لأنني أردت أن أكون بطلاً خادماً لوطنه، وأنا دائماً أنحاز للناس الغلابة لأنني من هذه الطبقة". "والآن؟" كان السؤال التالي. وإجابة إمام كانت واضحة جداً: "أنا الآن أميل إلى التيار

السياسي الذي يمثله الرئيس حسني مبارك". وعادل إمام يشبه فعلا أفكار تيار مبارك، أصبح مثلها مجمعاً من نثار أفكار اشتراكية ورأسمالية، علمانية ومحافظة، وطنية وعائلية. أفكار الجيّد منها أصبح عجوزاً. عادل إمام أخذ الفيلم إلى الفكرة الرائجة عن الوحدة الوطنية، وصنع منه ملصقاً كبيراً يلفت الجمهور الواسع، بقدر ما يمكنه من الخروج من معاركه اليومية من أجل الحياة. وفي هذه المعارك أسهل شيء أن يتحول أي خلاف سياسي أو شخصي إلى صراع حول الدين.

بانوراما الضياع

"عمارة يعقوبيان" فيلم ضخم الانتاج (2006)، دشنت به شركة كبرى دخولها عالم السينما: 36 مليون جنية ميزانية وحشد نجوم في مقدمتهم عادل إمام...(محترفون أيضا في صناعة الصور الإيديولوجية).. ورغم كل هذا، لم يتمكن الفيلم من تقديم جديد في مقاربته للإرهاب. الإرهابي في "العمارة.." غرق في بحيرة دماء تكونت عبر تحولات 25 سنة. هو شريك غير مباشر في النهاية السعيدة للفيلم، أو الزواج بين هزيمتين: "الباشا" و"السكرتيرة".

الأول رجل عاشق للحياة، وصل إلى الخامسة والستين وحيداً، يائساً، وغارقاً فى حنين جارف إلى قاهرة الاربعينات. يعيش فى جنة الايام الوردية، مطروداً من بيت عائلته بمؤامرة من اخت قاسية، واسير نزوات الهو ى الليلي، لا يقاو مها. صديق المتسكعين، ينتظر رفقة ساعات النوم مع زجاجة ويسكي وامرأة يلتقطها من بارات الدرجة الثالثة.

أما السكرتيرة، فصبية سقطت أحلامها من أعلى السطح إلى مدينة أصبحت، كعادة المدن الكبيرة القديمة، غابة مزدحمة، تحكمها غريزة البقاء للأقوى. لا مكان لطموح الصبية فى الصعود إلى أعلى. لامكان إلا لبيع جسدها بالقطعة.

هى سكرتيرته. وهو بلا عمل تقريبا (عاطل بالوراثة..أو بالإرادة السلبية)، طريقها مسدود. وخطواته للخلف يبحث عن مدينة كانت أجمل من باريس. موضة ملابسها تسبق بيوت أزياء أوروبا وعماراتها نظيفة. مدينة ليست هى المسخ الذى نعيش فيه ... (هكذا قال فى مونولوج ليلي تحت تمثال طلعت حرب باشا وفى نوبة سكر شديدة بينما تسنده الصبية المبهو رة ببطل من زمن آخر).

حنين الباشا متطرف. ومصير البنت متطرف إلى بيع متع رخيصة لرجال يشبهون "دكر البط". عاجزون عن المتعة، لكنهم قادرون على الشراء واستغلال الفرصة للانفراد بالجسد الطازج فى ركن مظلم.

هذه قصة الرغبات المستحيلة التي تحول فيها الحالم ببدلة البوليس إلى إرهابي. وربما كانت جاذبية الفيلم في إنه قدم مرآة، رأى فيها المتفرج نفسه ومجتمعه خلال 25 سنة. ربما بنفس اسلوب نجيب محفوظ فى "القاهرة 30" أو "ميرامار" أو "زقاق المدق". أو اسامة انور عكاشة فى "ليالي الحلمية".

أسلوب مضمون مع متفرج لا يعرف تاريخه ولا يتعرف على نفسه إلا من خلال ركام صحف أو منشورات تلفزيونية ركيكة، ترسم صورة جاهزة ونمطية للمجتمع والفرد. صورة مرسومة بمزاج تصالح وهمي، تحذف

الحقائق والتفاصيل، ولا تصدم المزاج العام. صورة مصدرها سلطة تروض كتلة متفرجين هم جمهورها الحقيقي.

"عمارة يعقوبيان"، على العكس، يميل إلى أسلوب يتقصى صناعة المصائر الجماعية لعموم الفقراء، ضحايا صعود الشطار إلى قمة السلطة والثروة.

تحولات عمومية، لكنها مدهشة، لاسيما فى لحظة الاكتشاف. تقول بثينة لحبيبها طه: "..لابد ان نفترق..انت بتربي دقنك.. وانا بالبس قصير .. باين علينا بنبعد .. كل واحد فى طريق..". هى اكتشفت المصير، وهو غرق فيه، وسار إلى آخر مشوار الانتقام بعد التعذيب والانتهاك الجنسي في المعتقل. هي مفتاح لرؤية مختلفة عن المصير النموذجي للمحبط من كشف الهيئة فى كلية الشرطة: ممتاز فى كل شىء، يعرف كيف يؤمن بكليشيهات خدمة الوطن، يداري تحتها رغبته فى السلطة، ويلبس بذلة ليداري وضعه الاجتماعي. لكن السؤال يكشفه: أبوك بيشتغل إيه..؟! موظف..؟! كانت هذه كذبة لا يمكن أن يخفيها عن الحكومة.

لكن "طه" حاول، وكشفه ضابط الرتبة الكبيرة فى لجنة الامتحان: "..ابوك بواب..". محمد عادل إمام كان بعيداً جداً من الشخصية. لم يترك لها نفسه (على طريقة احمد زكى)، ولم يحاول دراستها (على طريقة نور الشريف). وطبعاً لم يمتلك مهارة ركوب الشخصية (على طريقة عادل إمام).

محمد عادل إمام ظل كما هو على سطح الشخصية رغم إنها كليشيه من كليشيهات السينما والتلفزيون: شاب قادم من قاع المجتمع، مشحون

بعذاب البقاء فى القاع ويمتلك طموح البحث عن فرصة للخروج. لكنه يصطدم بأسوار المجتمع الذي يحجز مواقع السلطة (هو يحلم بموقع ضابط شرطة، كما كان بطل "رد قلبى" يحلم بضابط جيش.. لكن "عمارة يعقوبيان" فيلم مصائر مأسوية مثل "بداية ونهاية"..البطل يخسر حلمه علامة على خسارة الحرب مع الاقدار الاجتماعية.. و"رد قلبي" فيلم تفاؤل تاريخي، حيث يعبر البطل حاجز دخول الكلية وعبوره هو علامة التغيير والثورة فى المجتمع).

"طه" بعيد من الاحلام فى عصر يعود إلى عنصرية الإقطاع وتقسيم الناس حسب ثرواتهم ونفوذهم السياسي. إنها عودة إلى "عنصرية" الأربعينات، لكن بدون مزاج وثقافة يشتاق إليها سليل عائلة الباشوات. مزاج وثقافة أوروبيين راقيين، يستمتع بهما القادر على السكن فى شقق عمارة يعقوبيان وسط البلد، فى بلد كان أغلبها من الحفاة.

الآن كلاهما مضطهد. الباشا المتسكع فى مدينة بعيدة من أحلامه وهواه وطموحه في أن يكون وزيراً في حكومة الوفد قبل ثورة يوليو 1952. والسكرتيرة وحبيبها المضطهدان من قانون الفرز الاجتماعي لصالح شرائح صعدت مثل البكتيريا، واحتكرت السلطة والثروة بثقافتها المتخلفة وذوقها الفقير وأخلاقها الفاسدة.

تبادل أدوار هو أحد الخفايا المثيرة فى شبكة علاقات "عمارة يعقوبيان".

رئيس جمهورية امبابة

يعود "دم الغزال" (محمد ياسين، 2005) إلى ملف الإرهاب من خلال قصة تستعيد أحداثاً شهيرة فى الثمانينات عندما سيطر "الشيخ جابر" على منطقة "إمبابة" (يشبهها المصريون بالصين الشعبية). الشيخ أصبح رئيس جمهورية امبابة أو أميرها رغم أنه طبال محترف يضبط إيقاع جسد الراقصات. وهي المفارقة التى أضافت توابل إثارة على حكاية احتلال امبابة من أمير إرهابي.

هذا هو خيط سيناريو وحيد حامد. خيط يبدو قديماً بعض الشيء فى صورة الإرهابي، سبق ان قدمها وحيد حامد فى مسلسل "العائلة" بشكل اكثر تفصيلاً (شخص عصابي ينتقم من المجتمع وتحرضه ظروف الفقر والحرمان على التطرف والإرهاب).

صورة الإرهابي بعد 15 سنة تقريباً من "العائلة" (ومن "الإرهابي" فيلم عادل إمام الأشهر فى تناول السينما للقضية) تغيرت. اتسعت الصورة بعد اكتشاف الأجيال الجديدة من المهووسين بفكرة الراديكالية الإسلامية.

أجيال جديدة من طبقات أكثر فى الثروة ومستوى التعليم والقدرات العقلية. هذه صورة مختلفة تماماً عن الإرهاب وحتى عن الوطن (الذي يرمز له عادة بامرأة أو فتاة طيبة كما حدث مع "حنان" فى "دم الغزال").

لم يفسر السيناريو لماذا تحب "حنان" (لعبت دورها منى زكي) كل الناس؟! المحبة هنا غريزية (كما يشار إلى حب الوطن) بلا بناء درامي.

وعلى الرغم من محاولات المخرج محمد ياسين اكتشاف خبراته في صنع مشهد مركب دراميا، إلا أن السيناريو كان أميل إلى بناء تقليدي تماما: الفتاة هي الرمز وتدور حولها صراعات الخير والشر.

الشخصيات هى خليط من نماذج (كليشيهات) مركونة على رف جاهزة للاستخدام فى أفلام القضايا: امرأة لها ماضي تكبر وسط ديناصورات الانفتاح (عالم نوادى التجميل والحياة السعيدة الرخوة..)، تحميها منهم، ومن أنبياء الإرهاب الصاعدين من مستنقع الانتقام والفقر الاجتماعي (عالم الحارة الضيقة والفرح المسروق وسحب الحشيش وقانون البقاء للأقوى والأعنف).

كلهم يتصارعون على "حنان". تحميها محبة الشخصيات اللطيفة الطيبة، أصحاب الشر البسيط (شخصيات لعبها صلاح عبد الله ونور الشريف الجرسون الجبان المراوغ والفهلوي الذى يعيش على لعبة خداع اصحاب السيارات الفاخرة).

الحرب قديمة (كتب على التترات أن الأحداث تمت فى قاهرة التسعينات)، لكنها ضارية ونهايتها دموية (حنان تقتل برصاصات طائشة من تراشق الأمن وميليشيات الإرهاب)، بينما يهرب الطبال وتبتعد الكاميرا وهو في قلب نيل امبابة.

الهجرة القاتلة

حكى يوسف شاهين سيرته الذاتية في أفلامه بلا رقابة تقريباً. أسلوب أقرب إلى المحاكمة منه إلى الاعترافات. كانت شجاعة النقد أهم ما في أفلام السيرة الذاتية. وإذا حررتها من فكرة الجرأة والنقد الذاتي سترى

أنها (باستثناء الفيلم الأول "اسكندرية ليه")، تعتمد على لعبة مسرح يمكن أن تراها بصورة مكبرة في "حدوتة مصرية" حيث الخشبة هى مكان مواجهة الذات. يوسف شاهين مثل أغلب بقية جيله تحول من فنان قلق، يعري ذاته المختفية وراء خوف بورجوازي ثقيل، إلى مرشد، معلم يقول الحقيقة الكاملة ويعلّم الناس (ربما يرجع هذا إلى شعور بالغربة أو هزيمة الأحلام الكبيرة أو غالبا هو تصور لدور إرشادي عظيم وشعور بالذنب تجاه تخلف المجتمع).

في أفلام "المعلم"، أصبح النقد السياسي والتفكير وألعاب الذهن أقرب إلى خط منفصل تقريباً. مثل نتوءات أو حواجز على المشاهد تفاديها لكي لا يشعر أنه ذهب إلى خطبة أو حصة مدرسية. ارتبط هذا الإحساس بعودة يوسف شاهين إلى المجرى العام. أصبح نجماً عمومياً (بعد "المهاجر" و"المصير" وحربه على الإرهاب). شاركه تلفزيون الحكومة في الإنتاج ورفعت قرارات المنع غير المعلنة وعرضت أفلامه القديمة للجمهور العادي. وهنا فقدت نصف هالتها تقريباً. وأصبح من الممكن أن نراها أفلاماً عادية ومملة وغير مبهجة أحياناً.

بهذه النوعية من الأفلام دخل يوسف شاهين معركة الإرهاب، متخلياً عن نزعة التفكير لصالح "النمط"، بداية من عناوين أفلام تبدأ بالألف واللام "الآخر" و"المصير".. وحتى رسم الصراع على أرضية الاستقطاب بين مجموعات غريبة ومأجورة تتآمر على السلطة (والحياة) معا.

كانت معركة فعلاً في أفلام يوسف شاهين، لكنها خالية من بهاراته: التمرد والقلق. حتى عندما اختار رمز ابن رشد كانت هجرة إلى الماضي بحثاً عن رموز خارج سياقها التاريخي لتصنع صورة المهاجر إلى الجنة... تلك الهجرة القاتلة.

ثنائية الانتحاري

الاستشهادي في السينما الفلسطينية

بشار ابراهيم

«أيها الرفاق أرجو الموافقة على البدء ببرنامجنا لتنفيذ العمليات ذات الطبيعة العسكرية الخاصة-العمليات الانتحارية».

عندما وقف أبو العمرين[1]، ليقول هذا، لم يكن يدري أنه سيلقى حتفه خلال أقل من شهر، بحادث سير، لا يزال يثير شيئاً من الجدل والالتباس، ولكنه بالتأكيد كان يدرك أنه يرمي حجراً ثقيلاً في بئر الكفاح الفلسطيني.

كان ذلك في الاجتماع العادي الدوري للجنة المركزية للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين / القيادة العامة، الذي انعقد بتاريخ 14 شباط / فبراير 1974، حيث طلب حق الكلام، وكان أن قال: «لقد انتهينا من تشكيلات «فرق الرواد» الانتحارية، وأريد أن أسجل أننا لم نلجأ إلى ذلك عن يأس، فنحن نؤمن بأن النصر لن يكون إلا حليف شعبنا وقضيتنا وأمتنا العربية، ونحن نؤمن بأن النضال ما هو إلا شعلة تسلم من جيل إلى جيل».

إذن، في بداية آذار / مارس 1974 سقط الرجل بحادث سير، ولكنه قبل أن «عن إنجاز كل الترتيبات لتجهيز «فرق الرواد»، كانت القيادة العسكرية في الجبهة قد أعدت برامج خاصة للتدريب وأنجزت ابتكار «الحزام الناسف» وطورتها عدة مرات، بحيث يصبح جاهزاً للعمل بلمسة صغيرة لا تسمح للمباغتة، ولا تفسح مجالاً للعدو للاقتناص»[2].

يومها، لم يكن أحد أبداً مهتمًا بتسمية تلك العمليات، بل من الواضح أن تسميتها بعمليات «انتحارية»، كان هو السائد، دون أي تردد أو

---

(1) فؤاد زيدان: المسؤول العسكري في الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين-القيادة العامة.

(2) مجلة «إلى الأمام»: العدد 502، الصادر بتاريخ 11 نيسان 1975.

تلكؤ، تنفذها «فرق الرواد الانتحارية»، وما انتبه أحد حينها إلا إلى التأكيد بالقول إنها ليست تعبيراً عن يأس.

وبالعودة إلى التفاصيل، نجد أنه في يوم 11 / 4 / 1974 اقتحمت مجموعة من مقاتلي الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين – القيادة العامة مستعمرة «كريات شمونة» شمالي فلسطين، وسيطرت على مدرسة وبناية، واحتجزت عدداً من الرهان. تقدم الفدائيون بطلب الإفراج عن مائة من الأسرى الفدائيين المعتقلين في السجون الإسرائيلية. رفضت سلطات الاحتلال الإسرائيلية مطالب الفدائيين، ثم شنّت هجوماً على المبنى الذي يحتجز فيه الرهائن. وجرت معركة عنيفة بين مقاتلي الوحدة الانتحارية وقوات العدو. وقد نفّذ الفدائيون إنذارهم، وقاموا بتفجير المبنى. فكانت تلك أول عملية من نوعها يقوم بها الفلسطينيون!

وثائق فيلمية أولاً

مع نمو «سينما الثورة الفلسطينية» بادر كل من فصائل الثورة إلى تشكيل قسم للإنتاج السينمائي، وهو القسم الذي كان من المفترض به العمل على إنجاز بعض الأفلام التسجيلية والوثائقية، التي تدور غالباً حول العمليات الفدائية، والأحداث التي كانت الثورة تمر بها.. وهكذا فقد تمّ تصوير بعض الوثائق الفيلمية حول «عملية الخالصة».

وعلى الرغم من أنه كان من المنطقي أن يقوم أحد المخرجين السينمائيين بالاشتغال على هذه الوثائق وتحويلها إلى فيلم سينمائي، إلا أن الأحداث المتسارعة عقب ذاك، لم تفسح المجال لذلك. فبقيت «وثائق فيلمية».

أهمية هذه الوثائق أنها تتضمن وصايا «شهداء الخالصة»، التي تلوها قبل المضي في عمليتهم، وهم يعلمون أن لا عودة ممكنة لهم.

نتأمل في الوثائق فنجد وصية الشهيد منير المغربي، ومما قاله: «الآن أعيش قمة سعادتي لأنني سأفتدي بعد قليل وطني، لأنني سأدك أسفيناً في الكيان الصهيوني.. أمضي الآن ولن أعود.. يا رفاقي ما ألذ طعم الموت حين يمتزج بتراب بلادي.. نموت اليوم ليس هرباً من الحياة، ولا لأننا يائسون، الموت في سبيل الهدف حياة جديدة رائعة لنناضل في سبيل شعبنا وفي سبيل الوطن».

بينما كان مما قاله الشهيد أحمد الشيخ محمود: «بعد ساعات سأمضي في طريقي.. طريق الشهادة الطريق إلى حياة جديدة تحتضن طموحي في وطن محرر.. أمضي الآن في الطريق الذي اخترته بكل فخر وسعادة لأنني من خلاله سأحقق أمنياتي.. ليس الموت هو النهاية أبداً، إنه البداية بداية لحياة جديدة زاخرة في السعادة لكل شعبي ونهاية لأعدائه».

أما الشهيد ياسين موسى الموزاني فكان مما قال: «لسوف أقوم بعملي هذا من أجل تغيير الوضع السياسي في المنطقة ورفع الروح المعنوية للمقاتل العربي. نحن ماضون في هذا الطريق لأننا سوف نقوم ونستمر بنضالنا».

أهمية «عملية الخالصة» تتمثل أولاً: في أنها أول عملية انتحارية تقوم بها المقاومة الفلسطينية، فكانت غير مسبوقة في مجالها، ولكنها أطلقت عشرات العمليات من طرازها على طريقها. وفي هذا الصدد يذكر بيان الجبهة في الذكرى السنوية الأولى للعملية 11 / 4 / 1975: «لقد كانت عملية

الخالصة الانتحارية ليس فقط تصعيداً للعمل العسكري والنضالي للمقاومة الفلسطينية، بل كانت أيضاً نهجاً جديداً في النضال رسمت في تاريخ مسيرتنا الفلسطينية والعربية شعلة لا يمكن أن تنطفئ، شعلة التضحية بالذات، وتعميد النضال بالدم، بحيث فرضت حقيقة موضوعية، على نهجها ثارت قواعد المقاومة لكي تقوم بعدد من العمليات الانتحارية. وهكذا جاءت عملية أم العقارب، وبيسان، وترشيحا، وتل أبيب، وسينما حن.. وسوف يستمر هذا النهج الذي حفر في التاريخ طريقاً تحريضياً استقطب ثقة الملايين في الأمة بالقدرة الكفاحية العالية في مواجهة الأعداء والتي تصل حدّ استعمال الأحزمة الناسفة والتضحية بالذات»[3].

كما تتمثل أهميتها ثانياً: في أنها فتحت الطريق، منذ البدء، أمام الجدل حول طبيعة هذه العمليات. وفي هذا المجال نلتفت إلى حديث أمين عام الجبهة، أحمد جبريل، حين يقول: «بعد العملية بشهر، أو يزيد، جاءنا بشكل سري وفد من العلماء اليابانيين. جاؤوا ليدرسوا الظاهرة، ليفسروها ويسبروا أغوارها. قالوا: بالنسبة لنا كيابانيين عمليات الانتحار ليست بدعة. إنها من أصول معتقداتنا الدينية وتربيتنا الاجتماعية، وبالتالي ليست بدعة. نحن نؤمن بالتقمص وبالحلول، ولهذا كانت فرق بكاملها إبان الحروب تقوم بعمليات انتحارية ذات طبيعة انتحارية ضد أعداء بلادنا. وغير ذلك قد يكون الانتحار لدينا تعبيراً عن موقف أو احتجاجاً أو مجرد عودة لأصول معتقداتنا الدينية، أما أنتم فدينكم يمنع الانتحار يمنع قتل النفس، إذن هل الانتحار وسيلة أم ظاهرة تعبر عن اليأس؟..

---

(3) بيان الجبهة الشعبية – القيادة العامة، في الذكرى السنوية الأولى لعملية الخالصة 1975/4/11.

نرجوكم ضعوا بين يدينا كلماتهم ورسائلهم وخطوطهم نحن نريد أن ندرس أبطال «الخالصة» نفسياتهم، ونجتمع إلى رفاقهم إن أمكن، وإلى بعض من سوف يقوم بعمليات مماثلة.. وكان لهم ما أرادوا..

سمحنا لهم لنؤكد أن اليأس ليس هو الدافع.. وحين انتهى وفد العلماء من دراسته التي استمرت وقتاً ليس بقصير قالوا:

إن أبطال الخالصة ظاهرة جديدة لا يمكن احتواءها تحت عنوان، كما يحدث في اليابان، أو لدى بعض اتباع ديانات معينة.
لا يمكن القول إن الدافع كان يأس «فتيان الخالصة»، فالأبطال في سن الشباب، ومهما كان الوضع فإن سن الشباب هو سن الأمل بالوقت ذاته.
الحالة الاجتماعية بشكل عام لعائلات الأبطال ليست سيئة ولكنها بالقياس لا تقل عن غيرها من العائلات.
إن «الوسامة» التي يتمتع بها شباب الخالصة تؤكد أن ما قاموا به هو لجعل الحياة حرة للآخرين، وليس عن عدم حب للحياة»[4].

أيار... الفلسطينيون

لم يكد يمر شهر واحد على وقوع «عملية الخالصة»، حتى ضجّ العالم بأنباء عن عملية انتحارية أخرى، قام بها هذه المرة فصيل فلسطيني آخر، ينتمي إلى طراز مختلف تماماً من حيث الأيديولوجية، والفكر، والسياسة.. ففي يوم 15 / 5 / 1974، نجحت مجموعة فلسطينية تابعة للجبهة الديموقراطية

---

(4) مجلة «إلى الأمام»، العدد 502، الصادر بتاريخ 11 نيسان 1975.

لتحرير فلسطين، مكونة من ثلاثة فدائيين، في التسلل، ودخول منطقة معالوت / ترشيحا، شمالي فلسطين.

وتذكر رواية الجبهة الديموقراطية لوقائع العملية، أن فدائييها دخلوا مدرسة «نتيف مئير»، واحتجزوا 105 تلميذاً و 10 مدرسين رهائن، غالبيتهم من مدرسة صفد الثانوية، الذين حضروا الى مدرسة معالوت، في إطار نشاطات الشبيبة الإسرائيلية. ولقد طالب الفدائيون باطلاق سراح 20 أسيراً فلسطينياً محتجزين في السجون الإسرائيلية، وإلا فإنهم سيقومون بتفجير أنفسهم مع الرهائن. وتؤكد الجبهة أن القوات الإسرائيلية لم تستجب لمطالب المقاتلين، واقتحموا البناية، فما كان من المقاتلين إلا تفجير المبنى، وقتل العشرات.

فيلم «أيار.. الفلسطينيون»، الذي أخرجه اللبناني رفيق حجار[5]، عام 1974. (مدته 41 دقيقة)، شاء أن ينطلق من مقولة إن شهر أيار يرتبط بالنكبة التي حاقت بالفلسطينيين، كما يرتبط بنضالات الطبقة العاملة، وفي ذاك القول محاولة للربط بين النضال الطبقي والكفاح الوطني، بما يتوافق مع الفكر الماركسي اللينيني الذي كانت الجبهة الديموقراطية قد تبنته بوضوح. دون أن يغفل الفيلم عن حقيقة أن شهر أيار / مايو 1973 شهد مناوشات فلسطينية لبنانية مبكرة. وفي خضم ذلك كله يمر على عملية (ترشيحا / معالوت) الفدائية نموذجاً للكفاح، وتأكيد على دور الجبهة الديموقراطية في مسيرة الكفاح الفلسطيني.

(5) نال جوائز من: مهرجان موسكو 1975، الجائزة الذهبية للأفلام التسجيلية المتوسطة من مهرجان قرطاج 1974، شهادة تقدير من مهرجان لايبزغ 1974، جائزة اتحاد النقاد العرب في مهرجان قرطاج 1974.

في البدء كانت انتحارية!

لم يكد يمرّ شهر آخر على عملية ترشيحا / معالوت، حتى عادت الجبهة الشعبية–القيادة العامة لتنفيذ عملية انتحارية جديدة، في مكان آخر، ففي يوم 14 / 6 / 1974، قامت مجموعة فدائية بتنفيذ عملية ضد كيبوتز «كفار شامير» الواقع شمال شرق فلسطين في موقع «أم العقارب»، في سهل الحولة. وتقول الجبهة إن مجموعة الهجوم، المكونة من فدائيين، اقتحمت الكيبوتز، وتمكنت من احتجاز 32 رهينة من سكانه في المطعم، وعندما حاول العدو اقتحام المطعم، نفذّ المقاتلان إنذارهما، وفجّرا نفسيهما مع الرهائن.

ولم تتخلف حركة فتح، كبرى الفصائل الفلسطينية، عن الانغماس في هذا السياق، إذ جاءت العملية التي قادتها «دلال المغربي»، عنواناً بارزاً في مجالها.

مصادر حركة فتح تذكر أن العملية كانت انتحارية الطابع، ومع ذلك تسابق الشباب على الاشتراك فيها، وكان على رأسهم دلال المغربي، التي تم اختيارها رئيسة للمجموعة. في يوم 11 آذار / مارس 1978، نجحت دلال المغربي وفرقتها الانتحارية بعملية الإنزال، والوصول إلى الشاطئ، والسيطرة على باص والتوجه إلى تل أبيب. قامت وحدات من الجيش الإسرائيلي بملاحقة الباص إلى أن تم إيقافه وتعطيله. وهناك اندلعت مواجهة انتهت بأن فجّرت دلال الباص بركابه الجنود، قبل أن تلقى مصرعها. وبقيت في الذاكرة وصية دلال المغربي: «أنا دلال ومستعدة للموت من أجل وطني فلسطين».

قبية.. على الحدّ الفاصل

سنوات قليلة إثر ذلك، وكانت المياه التي تجري في نهر الثورة الفلسطينية قد غيّرت الكثير من ملامحها العامة، وإن لم تختلف في التفاصيل. تغيرت الأقوال والتعابير، وإن لم يتغير الكثير في جوهر الفعل. سيكتب أحمد جبريل، مراجعاً أقواله: «إن الجبهة الشعبية - القيادة العامة قد قصت شريط العمليات الإستشهادية في الخالصة عام 1974، حين ذهب ثلاثة من الأبطال وصنعوا ملحمة في الخالصة، ثم فجروا أنفسهم بالأحزمة الناسفة بعد نفاذ ذخيرتهم، ورفضوا أن يرفعوا أيديهم ويستسلموا للعدو»[6].

وهكذا ما بين العام 1974 والعام 1987 اختفى تعبير «العمليات الانتحارية» تماماً، وغدا مرفوضاً ومرذولاً، من ناحية، كما غدا بمثابة الشتيمة، من ناحية أخرى.. صار الذين يؤيدون هذا الطراز من العمليات يسمونها «استشهادية»، وصار الذين يرفضونها يسمونها «انتحارية».

ربما يجد البعض ذلك نتاج التحولات الفكرية العميقة التي حصلت، على الأقل في الساحة الفلسطينية، وربما يكون ذلك بسبب طبيعة الاصطفافات الجديدة التي نشأت وكان أبرزها القوى الإسلامية، التي بدأت تأخذ موقع الصدارة. فمن قام بعملية «الخالصة» معتداً بطبيعتها الانتحارية، لن يتوانى الآن عن القول: «عملية قبية الإستشهادية أعطت ماكان يراد لها كاملاً، وهذه العملية البطولية الفريدة، تشجع المجاهدين من الفصائل الأخرى والأحزاب الإسلامية والوطنية اللبنانية والفلسطينية على تصعيد الكفاح المسلح.. نحن

---

(6) دلالات قبية في استراتيجية المواجهة: منشورات الجبهة الشعبية - القيادة العامة.

نعتقد أن عملية قبية البطولية، التي ساهمت ولو بشكل متواضع بانطلاقة الانتفاضة الشعبية المباركة، ستبقى في ذاكرة شعبنا وأمتنا وكل الأحرار في العالم، مشعلاً مضيئاً سيظل مدى الأيام والسنين، وإن الشهداء الذين سقطوا في هذه العملية سيكون مكانهم جنات الله وفردوسه وسيبقون خالدين بيننا»[7].

تغير منطق الكلام، ولكن لم يتغير جوهر الفعل، فما فعله خالد أكر هو أنه اقتحم موقعاً للجيش الإسرائيلي، وخاض حرب مواجهة، كان من العبث مناقشة إن كان سينجو منها. بل إنه قبل العملية كان قد سجل وصيته ورسائله، في وثائق سينمائية مصورة، كعادة ما يفعل الذاهبون إلى حتفهم، دون أدنى شك.. بل وكما سيفعل من سيأتون بعده، وإن لم يعودوا يرتدون مثله زيّ الفدائيين ولم يتدربوا في المعسكرات على حمل السلاح وخوض المواجهات.

واهب الحرية

من إنتاج أنصار المقاومة اللبنانية، قدم قيس الزبيدي فيلمه «واهب الحرية»، عام 1989، ليكون بمثابة تحية للمقاومة الوطنية اللبنانية[8]. فيلم «واهب الحرية» عمل تسجيلي وثائقي طويل (90 دقيقة) يرصد وقته لإعادة سرد تاريخ نشوء وتطور المقاومة الوطنية اللبنانية، ومن ثم المقاومة الإسلامية اللبنانية، مستفيدة من تراث وتجربة المقاومة الفلسطينية، من جهة، ومؤسسة بدورها أيضاً لمرحلة جديدة لكل منهما، وليؤكد جدلية العلاقة بين بينهما.

---

(7) دلالات قبية في استراتيجية المواجهة: منشورات الجبهة الشعبية – القيادة العامة.

(8) نال ذهبية مهرجان دمشق السينمائي السادس عام 1989.

الفيلم يعرض لسير المقاومين اللبنانيين الذين فجروا أنفسهم بقوافل الاحتلال، وفي مقدمتهم سناء محيدلي.. وتحدث عن صمود ومقاومة الناس العاديين والبسطاء في قراهم، بكل ما أمكنهم، ليؤكد أن المقاومة الوطنية اللبنانية هي التي أسست بشهدائها ومقاتليها وصمود الناس، للانتصار الذي تحقّق على أيدي المقاومة الإسلامية في (25 / 5 / 2000)، وأن هذه المقاومة النموذج إنما كانت الثمرة، ومن ثم القدوة، للنضال الفلسطيني الذي تجلى على هيئة الانتفاضة الشعبية التي اشتعلت في فلسطين (7 / 12 / 1987) ولم يكن بلا معنى، أو بلا دلالة أن ينتهي الفيلم بمشهد واضح من مشاهد تلك الانتفاضة الباسلة.

لن تستلهم الانتفاضة الأولى سيرة المقاومين اللبنانيين الذين فجروا أنفسهم بقوافل الاحتلال في الجنوب اللبناني. على الأقل لأن الانتفاضة تلك حافظت على طابعها الشعبي، وربما هذه هي مأثرتها الكبرى.

عبور قلنديا

على الرغم من اتفاقيات أوسلو، ومن قيام السلطة الفلسطينية، وما تلا ذلك من تحولات، إلا أن انتفاضة الأقصى 2000، جاءت لتكون تتويجاً لكسر ذاك المسار، سواء من جانب من رغبوا بقطع سياق العملية السلمية / التسووية، بشكل كامل ونهائي، وحصر الصراع بساحات القتال، أو من جانب من شاء خلق الحوافز التشجيعية للعملية السلمية، اعتقاداً أن شيئاً من الانتفاضة يمكن أن يحفز المفاوضات، ويحرض على الانهماك في التطبيقات التي كانت قد بدأت تشهد تلكؤاً وتردداً، وتأجيلات متتالية في المواعيد «غير المقدسة».

انتفاضة الأقصى، وعلى خلاف الانتفاضة الأولى تماما، ذهبت مختارة، أو مجبرة كما يرى آخرون، نحو العسكرة، حتى انغمست فيها. اختفى الشعب، بشبابه ونسائه وأطفاله، من الشوارع، وما عاد لرماة الحجارة من مكان. تقدم الاستشهاديون، بعملياتهم، ليأخذوا مكان الصدارة.. واشتعل الدم.

لعلها هي الأسئلة التي شاغلت المخرج صبحي الزبيدي، وجعلته ينخرط في تحقيق فيلمه «عبور قلنديا»، 2002. في هذا الفيلم الوثائقي (مدته: 51 دقيقة)، والذي يمثل رؤية ذاتية لمخرجه، يرى صبحي الزبيدي أنه وبعد 53 سنة مازال الفلسطينيون يتهددهم خطر الرحيل مرة أخرى، وما زالت الأسئلة ذاتها.. الحياة موزعة بين الانفجارات التي يعيشها في الواقع، والتي يراها على التلفزيون.. اغتيال أبو علي مصطفى بطريقة مذهلة وعنيفة.. الغضب أكبر من الحزن، والرغبة في الانتقام باعتباره العمل الوحيد الممكن، ومن ثم اغتيال زئيفي رداً على العملية.

إسرائيل تستهدف أشخاصاً وقيادات.. والتنظيمات تقوم بتنفيذ العمليات الاستشهادية، رداً على ذلك. يرى المخرج أن الكثير من الفلسطينيين بات يرى أن هذه العمليات، خاصة التي تستهدف المدنيين، ذات مردود عكسي: أولاً لعدم وجود إجماع وطني عليها، وثانياً لأنها توفر غطاءً لإسرائيل، ثالثاً لأنها تستبدل شكل النضال الشعبي بشكل نخبوي ومحصور!.. ويتساءل: ما فائدة مليون استشهادي، إذا كنا غير قادرين على مقاطعة البضائع الإسرائيلية، وغير قادرين على تطوير اقتصادنا المحلي بحيث نقدر نعتمد عليه، وغير قادرين على أن نستفيد من التجارب التي عشناها بحيث نطور ثقافة مقاومة شعبية؟

يلتقي الفيلم بالباحث د. سليم تماري، الذي ينتقد بشدة هذه العمليات، ويرى أنها انتقلت بالانتفاضة من حالة المقاومة الشعبية، إلى مظاهر البطولات الفردية. يقول: هذه الحالة قد يُعجب بها الشارع، وخاصة العربي، وقد يُفتتن بها العالم.. لكنها ذات مردود سياسي ضئيل، إن لم نقل مردود عكسي.. على الأقل ما حصل هو عزل المشاركة الجماهيرية في المقاومة.

فيلم «عبور قلنديا»، بهذا القدر من التناول والتساءل، يغدو محاولة سينمائية فلسطينية مبكرة، فيها قدر من الشجاعة والصراحة، في طرح الأسئلة حول هذه العمليات، وجدواها، دون التوقّف كثيراً عن طبيعتها، ولا عند من قام بها، ولا من نفذها.

فن الحياة

«يدخلون الدنيا.. يعيشونها بهدوء.. يخرجون منها.. يودعونها بصخب»، هكذا يقدم فيلم «فن الحياة» إخراج إياد الداود، 2003، نفسه مباشرة، وهو يعتزم الحديث عن أولئك الذين أثاروا الأسئلة والدهشة، بما أثاروه من صخب، وهم يغادرون هذه الحياة على إيقاع الانفجار.

«فن الحياة»، فيلم وثائقي (مدته: 50 دقيقة)، يمثل المحاولة الفريدة فلسطينياً للتعرف على وجوه منفذي العمليات، باعتبارها عمليات استشهادية، دون الأدنى شك أو ريب، أو أي جدال.. ينطلق الفيلم من مسلمات ترقى إلى البدهيات، ولا يريد لنفسه إلا أن تعزز الوقائع والتفاصيل وذلك، باستلهامها من ثنايا حياة الاستشهاديين وتجاربهم، بالدخول إلى غرفهم، وفتح أدارجهم، والمرور على دفاترهم، والتأمل في أشيائهم الخاصة.

يبتدئ الفيلم بمقتطفات متعددة من وصايا الاستشهاديين. الوصايا تتنوع بادئة بآي من الذكر الحكيم، لتمر على الشوق للجنة، والسعي في سبيل الله، والرغبة في تحطيم السور الواقي، وردع الغطرسة الصهيونية، وإظهار عظمة وعزة الاصرار والجهاد، والسلام على الأهل.. ولا تنتهي عند شتم الجيوش العربية النائمة!

والفيلم وهو يثير سؤاله الأساس: «من أين يأتي هؤلاء؟.. لماذا يموتون؟.. كيف يجرؤ إنسان على أن يفجر نفسه؟.. كيف تصبح المسافة بين الموت والحياة كبسة زر؟».. يترك مساحته لأحاديث وشهادات وتصريحات أمهات وآباء وأشقاء وشقيقات وأصدقاء ومعارف الاستشهاديين والاستشهاديات، ليعيدوا رسم صورة من رحلوا. مجموعة مختارة من أبرز الاستشهاديين، وأحاديث تبرز سمات كل منهم. كما عرفه أهلوه وأصدقاؤه ومعارفه.. وكما ترك آثاره في مفردات الحياة اليومية ووقائعها.

تتحدث والدة إسماعيل المعصوابي، مستذكرة ابنها: «أخلاقه عالية.. ممشاه طيب.. من المدرسة إلى البيت والجامع.. صلاته لم تنقطع من عمر 7 سنوات».. أما والده فيقول: «فيه من أخلاق الصحابة.. كان يداوم على الصلاة، والنوم طاهراً.. مطيع لوالديه».. ولن تنسى والدته الإشارة إلى أنه: «كان رسام وخطاط.. كان من الأوائل في هذا المجال في الجامعة».. وتذكر شقيقته أنها ذات مرة قالت له ألا تريد الزواج، فقال لها إنه يريد الزواج ممن تحفظ القرآن.. وثمة من يذكر أنه باع سيارته، وأنفقها على الايتام.

هذه الصورة المترعة بالإيمانيات، والروحانيات، والسلوك القويم، والقيم الأخلاقية الرفيعة، من جهة، والمطرزة ببعض من الزغبات والهوايات

والطموحات الإنسانية، وما يكون لكل البشر، سوف تستغرق الكثير من كلام الفيلم.

والدة الاستشهادي هاشم النجار، تذكر بشيء من الطرافة عن ابنها: «فشرت امرأة تطبخ مثل مقلوبته.. كان يطبخ لأهله.. كان يحب الطبخ»، بينما مدير الجمعية، يقول عنه: «أحب أن يعيش من عمله.. عمل في الخيرية الجمعية الاسلامية، وعايش الأيتام.. كان قمة في عطائه، وطيب الخلق».

الاستشهادي حامد أبو حجلة، تروي والدته: «اليهود حطوا قدامه كل الصعوبات.. ضيعوا عليه أول سنة بالتوجيهي.. اعتقلوه أول يوم بالامتحانات.. ضيعوا عليه فصل بالجامعة.. اعتقلوه.. ومع ذلك لم ييأس».. أصبح المهندس المعماري، رئيس كتلة الاسلامية في كلية الهندسة، وعضو مجلس اتحاد طلبة جامعة النجاح.. سيمضي حامد، والفيلم يدخل إلى غرفته، بين مشاريعه الهندسية، وكتبه ومراجعه.. والدته تقول: «كنا نفكر بعد التخرج أن نزوجه.. وأن يعمل مع الشركات المتخصصة بالهندسة المعمارية». شقيقه يقول: «من هواياته التمثيل، وإخراج المسرحيات.. كان مرحاً والبسمة».

المثير أن غالبية الشهادات سوف لن تبتعد عن هذه الصفات، الهدوء، التفوق، الأدب، الطموح.. فالاستشهادي ضياء الطويل، تقول عنه والدته: «كان متفوقاً دائماً.. كان يحلم بهندسة الطيران».. والاستشهادي عماد الزبيدي، تقول أمه: «كان مؤدب وهادئ».. بينما يقول والد الاستشهادي صفوت أبو عيشة، عن ابنه: «بيحب يتعرف على كل شيء.. بيحب يسأل عن كل شيء.. بدو يجرب كل شيء.. بيحب السيارات».

وفضلا عن محاولة رسم الصورة المقربة عن الاستشهاديين، يتولى فيلم «فن الحياة» الخوض في محاولة فهمهم، ويكتفي بالدافع الإيماني. الشيخ جمال منصور، يقول: «من لا يفهم معنى الدافع الإيماني لا يمكن أن يستوعب ما يجري في فلسطين، خاصة مع هؤلاء الشباب المتميز العجيب».

وفي الوقت الذي يعلن الفيلم: «نزف إلى الحور العين الاستشهادي البطل إسماعيل المعصوابي الذي قام بعمليته البطولية في مستوطنة دوغيت».. نشاهد والدته، تقول: «كنت دائماً أحلم به شيء كبير.. كنت أتخيل له مستقبل كثير منيح.. لا اعتبر أن ابني عمل التفجير.. اعتبر اليهود هم يدفعون الشباب لهذا الفعل.. اعتبرهم هم قتلوه، وليس هو قتلهم».. وسيقول والده: «العملية لا تنم عن جهل ولا عن هروب ولا عن ضيق.. أحمل المسؤولية في الوصول لهذا الشكل من أشكال المقاومة للاحتلال».

يتوقف الفيلم عند الاستشهادية دارين أبو عيشة، حيث تذكر والدتها أن دارين فرحت جداً عندما سمعت بأول عملية تنفذها استشهادية.. دارين في وصيتها وتقول: «دور المرأة الفلسطينية لم يعد مقتصراً على بكاء الزوج والأخ والأب.. بل إننا سنتحول بأجسادنا إلى قنابل بشرية.. تدمر وهم الأمن للشعب الإسرائيلي». ووالدتها تقول عنها: «دائمة متحمسة.. دائماً تغلي غلي على هالأوضاع .. هي كانت تقول: لا حماس راضية تنزلني، ولا الجهاد راضي ينزلني»، فكان العملية لصالح كتائب الأقصى.. والد دارين يقول: «كانت متفوقة.. حتى في التوجيهي حصلت على ممتاز.. ولم يبق لها في الجامعة سوى فصل واحد».. شقيق دارين يقول: «كل ما بجيب سيرتها اشعر أنه كمان ألف سنة ما بوصلهاش.. الاستشهاديون مش مثل أي ناس.. هم ناس فوق تصور البشر.. بيخرجوا من دائرة البشر.. ناس اقتربوا من دائرة الأنبياء».

الاستشهادية آيات الأخرس كانت أمنيتها أن تصبح مراسلة تلفزيونية.. تدربت كثيراً.. لكن الظروف لم تكن مواتية.. قررت آيات الأخرس أن يكون حضورها على الشاشة بطريقتها الخاصة.. والدة آيات تقول: «فاقت الصبح صلت.. وفيقتني صليت وراها.. راحت ع المدرسة.. وقالت يما ادعي لي.. طلعت ورجعت.. وقال يما ادعي لي.. تسهلت.. عادي.. وتضحك».. والد آيات يقول: طلعت عادي من البيت عشان تقدم امتحانها.. قدمت امتحانها.. وبعدين طلعت لامتحانها الأكبر».. والصورة تبين أنها حصلت على العلامة التامة: 20 / 20.

وإذا كان الفيلم يقدم نماذج متعددة من الاستشهاديين والاستشهاديات، ويرفدها بإحصائية تقول إن: 40% يحملون شهادات أكاديمية. وأن 70% من الفئة العمرية 18-23 سنة. و 60% ليس لهم ملفات أمنية سابقة. فإن الاستشهادي داوود أبو صوي، سيكسر تماماً صفة «الاستشهادي النموذجي»، ذاك الوصف الذي أطلقته دوائر الأمن الإسرائيلي للتنبؤ بشخصيات منفذي العمليات.. أنه أبو محمد، الأب لأسرة كبيرة، والجد لأحفاد كثر.. إنه في الستين من عمره، فيما عملية ريشون ليتسيون في تل أبيب، تتكشف عن حقيقة أن منفذها هو عيسى بدير، أحد طلاب مدرسة بيت لحم الثانوية.. عمره 16 عاماً.. أصغر منفذي عملية تفجير.

يذكر الفيلم أن توماس فريدمان كتب: «أدت الانفجارات خلال شهرين متواصلين إلى قلب البلد رأساً على عقب، وأفقدت إسرائيل الشعور بالأمن، أكثر من عمل أي جيش عربي، خلال الخمسين سنة الماضية». وثمة إحصائية تقول: «العمليات الاستشهادية تشكل 6% من إجمالي المقاومة الفلسطينية، نتج عنها 80% من القتلى الإسرائيليين».

«الجنة الآن»

فيلم «الجنة الآن»، يتناول أحد أكثر المسائل حذراً، في الواقع الفلسطيني، وهي مسألة العمليات التي يقوم من خلالها أحد الفلسطينيين، أو أكثر، بتفجير نفسه، وسط عدد من الجنود الإسرائيليين، في مواقف الحافلات، في باصات، عند مفارق الطرق، أو في أحد المطاعم، أو المقاهي، أو الملاهي!.

نتعرف في الفيلم إلى صديقين: سعيد وخالد، اللذين يعملان في محل تصليح السيارات في نابلس. «خالد» يبدو مرحاً، ضاحكاً، مقبلاً على الحياة، ابن مدينة، بينما يظهر «سعيد» متحفظاً، يرفض الابتسام حتى أمام الكاميرا، ابن مخيم.

يأتي «جمال»، معلم مدرسة على قدر من التديّن، ليبلغ صديقنا «سعيد» بموعد عملية تفجيرية في تل أبيب، من المقرر أن يتم تنفيذها غداً، رداً على اغتيال القائد «أبو حازم»، واستشهاد «ابن أم جابر»!.. نعلم مع خالد وسعيد، بأن الاختيار وقع عليهما، ليقوما بتنفيذ العملية، تماماً كما طلبا، من قبل.. وهذا يتفق مع حقيقة أن طراز هذه العمليات، إنما تتم وفق رغبات من يقوم بالتسجيل، طالباً القيام بها!

في التفاصيل المؤسسة، تبدو عائلة «سعيد» غير محافظة أبداً، ندرك ذلك من منظر والدته وشقيقته وشقيقه، وطريقة تعاملهم مع بعضهم البعض.. وستبدو عائلة «خالد» على الطراز نفسه، من حيث كونها عائلة غير محافظة، وإن كانت أكثر توازناً، داخلياً، وأفضل مستوى اقتصادياً.. (ثنائية المخيم والمدينة، مرة أخرى)!

ثمة علاقة ودّ خاص، تتوالد فيما بين سها وسعيد، سنرى واحداً من تعبيراتها، في ليلة الاستعداد للعملية، إذ عند قرابة الساعة الرابعة صباحاً، يتسلل سعيد إلى منزل سها، ويدّعي أنه جلب لها مفاتيح السيارة!.. دون أن تنطلي هذه الحيلة عليها، فتدعوه للدخول، وتناول كأس شاي.. وتدور بينهما ثرثرات نعرف منها أنه ذهب ذات مرة من أجل صالة سينما، بسبب إغلاق إسرائيل المعبر!

«سها» ابنة «أبو عزام» أحد شهداء الثورة، ممن كانوا قيادة فيها، أيام الكفاح المسلح، تظهر على نحو الفتاة المنفتحة.. وتترك القلق والارتباك والتلعثم لـ «سعيد» الذي نراه يسأل أمه عن مشكلة والده، أي عمالته للاحتلال، فتبرر أمه قائلة: «إن ما فعله كان لأجلنا»!

على خلفية «كتاب التحرير والمقاومة»، وهي طبعاً قوى افتراضية، غير موجودة في الواقع الفلسطيني، يقرأ خالد وصيته الأخيرة، التي تتمازج فيها القراءة الدينية، بالقراءة الوطنية، والموقف العلماني بالديموقراطي، بالموقف السياسي الرسمي فلسطينياً.. كما يداخل الفيلم الجد بالهزل، حيث يميل المخرج إلى نوع من المفارقات، من طراز عطل في الكاميرا، والاضطرار لإعادة قراءة الوصية بشكل مختلف، أو تناول المشرفين على العملية (المتدينين شكلاً) شطائر الخبز خلال التصوير.

يدخل الفيلم في كواليس التحضير للعملية، من بوابة الدين حصراً، حيث الدعاء، والصلاة، وغسيل الجسد، والأكفان، على الرغم من أن الرجلين لم يبدوا متدينين أبداً، بل ولم يتجاوزا التدين الشعبي التقليدي، كما هو عند عامة الناس.. بل إن «الجنة» لم تبد هدفاً بحد ذاتها عند أي من

الرجلين، حتى أنه بعدما تكلم القائد «أبو كارم»، واعدا بإكرام ذكراهما كبطلين، كانت طلبات خالد تنحصر في توفير أفضل ظرف لأسرته من بعده، فيما لو تعرضا لانتقام من إسرائيل، كما طلب تعليق صورته وسعيد معاً.

وإذ تنغلق دائرة الشك على المستويين، كليهما: على المستوى الإيماني العقيدي، بالسؤال عن حقيقة حضور الملكين، للانتقال بهما إلى الجنة، قبل التساؤل أصلاً عن وجود الجنة ذاتها!.. وعلى المستوى الكفاحي الجهادي، بالسؤال عن مدى صحة هذه الطريقة، وجدواها ومردودها السياسي، وعن وجود، أو عدم وجود، طريقة أخرى أكثر جدوى!.. لا يكون من الرجلين إلا أن يتابعا حوارهما الأخير، وهما يبولان واقفان، تارة، أو يمجّان سجائرهما، تارة أخرى.

المصادفة التي لا معنى لها، تعيق الاستمرار على طريق تنفيذ العملية، فيفترق الصديقان هاربين، خالد عائداً إلى مجموعة المشرفين على العملية، حيث يتم تخليصه من الحزام الناسف، بينما يتوه سعيد هائماً في المكان. رجل يتجوّل، وعلى وسطه يلتفّ حزام ناسف!.. يستطيع الوصول إلى موقف حافلة ركاب إسرائيلية، بل والوقوف على باب الحافلة، دون أن يصعد، بسبب وجود أطفال ونساء.. ويذهب إلى المقر الذي تمّ فيه تجهيزه للعملية، فيجد الرجال وقد غادروا المكان. يأخذ بالبحث عن خالد، فيما هذا يبحث عنه، من ناحيته.

الدوران في المكان، يقود سعيد للالتقاء بسها، والانطلاق معها في سيارتها، وسوف يبلغها سعيد بحقيقة والده الذي كان عميلاً للإسرائيليين وتمّت تصفيته خلال الانتفاضة الأولى، عندما كان هو في العاشرة من عمره.

والدوران في المكان، سيتجدد مرة أخرى، بعد أن يفرّ سعيد، فتلحقه سها وخالد، وحوار عنيف يدور بينهما عن القدرة على الحياة والموت، وعن سبل الكفاح العديدة، وعن الفارق ما بين التضحية والانتقام، وعن العلاقة بين الضحية والجلاد، وإمكانية الحلول المتبادل في موقع الضحية والجلاد، والخلل الكبير في موازين القوى.

هل الجنة موجودة فعلاً، أم هي مجرد فكرة في الرأس؟.. وهل يكفي أن تكون، حتى لو فكرة في الرأس، لتعوض عن حياة الجحيم هذه؟.. لن سيتمر النقاش طويلاً، في هذا المجال، إذ سرعان ما ينتصب الحاجز الإسرائيلي يسدّ الطريق في وجه السيارة، ويجبرها على الرجوع.. إلى حيث خالد ممدد جسده على قبر والده.

هل العار الذي تجلل به والده، والعار الذي عاشه موروثاً عن والده، ومغموساً به منذ أن كان عمره عشر سنوات، هو الدافع الحقيقي وراء كل ما يفعله سعيد؟.. أم هي الرغبة بالجنة؟

سوف يقدم سعيد مداخلة طويلة، تعود به إلى ولادته في المخيم، وعيشه في سجن كبير في قبضة الاحتلال، وقناعته بأن الاحتلال يمارس جرائم كثيرة، ولكن من أبشع الجرائم التي يرتكبها، هي استغلاله لضعف النفس البشرية، وإسقاط البعض في ربقة العمالة!.. كما يبين رؤيته لطبيعة هذا الصراع الدائر، وخلل القوة الذي لا بد من الاستعاضة عنه بتوازن الرعب، خاصة في ظل الصمت العالمي المطبق.

هكذا يخرج سعيد بنفسه من دائرة الحالمين بالجنة، ويدخل في دائرة الراغبين بالاغتسال من العار؛ العار الموروث بالهزيمة، والتخاذل، والعمالة..

عار الوقوع في قبضة الاحتلال وتذوق بطشه الموجع.. عار اللجوء والشتات، والوجود في مخيم.. عار الإحساس بانتقاص الكرامة، وافتقاد العدل، والعيش بحرية.

في تل أبيب، يصل خالد إلى قناعة بوجود طرق أخرى، للنضال وللتحرير، غير العمليات التفجيرية، مؤمناً بما قالته سها، ويختار العودة عن تنفيذ العملية، لكن سعيد (ابن المخيم) قرّر أن لا يعود إلى المخيم، مرة أخرى، أبداً، فيمضي إلى حتفه ذاهلاً، ممتطياً حافلة ملآى بالجند!.. ويترك لنا أسئلة لا تنطفئ.

«أولاد آرنا»

يخرج جوليانو مير خميس فيلمه «أولاد آرنا»(9)، على إيقاع جملة والدته الأخيرة: «دير بالك على أخواتك». الوصية الأخيرة التي وضعتها آرنا بين يدي ابنها جوليانو، قبيل وفاتها عام 1995. و(أخواتك) الذين قصدتهم آرنا، دون شك، كانوا أطفال مخيم جنين.

ومشروع آرنا يمكن اختصاره بأنها رهنت حياتها لتدريس وتعليم وتدريب وتأهيل مجموعات من أطفال مخيم جنين، من خلال إنشائها لما أسمته (بيت الطفولة).. وإذ حصلت على جائزة نوبل البديلة، فقد استثمرت مبلغ الخمسين ألف دولار، قيمة الجائزة، لبناء مسرح داخل المخيم. وعملت بمساعدة ابنها جوليانو، الفنان والممثل، على تشكيل فرقة مسرحية من أطفال مخيم جنين، وسنراها في ثنايا الفيلم تتدرب وتحضر لعرض مسرحي، منها ما ينتمي إلى حكايات ألف ليلة وليلة، أو ما هو مأخوذ عن نصوص لغسان كنفاني.

---

(9) جائزة أحسن فيلم تسجيلي في مهرجان تربيكا 2004، جائزة فيبريسي في مهرجان براغ 2004.

«الانتفاضة بالنسبة إلنا هي قيم أولية.. علم وحرية..».. تقول آرنا.. وتنغمس في مشروعها من أجل خلق هذه القيم وغرسها في نفوس أولادها، من أطفال مخيم جنين.. الانتفاضة.. العلم.. الحرية.. وشعارها «لا سلام بدون حرية».

لم تعش آرنا إلى العام 2002، لترى الاجتياح الدامي لمخيم جنين.. وما جرى لبيتها (بيت الطفولة) الذي بنته، ولا للأولاد الذين علمتهم ودرَّستهم ودربتهم.. لم تبق آرنا لترى إلى أين سيذهب أولادها، الذين رهنت حياتها لتدريسهم وتعليمهم وتدريبهم.. أو إلى مصير سينتهون!.. جوليانو هو من سيبقى شاهداً على كل ما جرى في الفترة ما بين (1989 - 2002).. وهو من سيبقى، بعد ذلك، ليرى مصير أولاد آرنا!.. ويسجله في فيلم رائع.. حقاً.

كانوا في السابعة أو التاسعة من أعمارهم، عندما تعرف جوليانو عليهم.. واليوم من المفترض أن يكونوا يبحرون في العشرينيات من أعمارهم.. فأين هم؟.

أشرف ويوسف.

ستصل الصور التي تناقلتها نشرات الأخبار عن العملية التي نفَّذها (يوسف السويطات). وسرعان ما سيدرك جوليانو أن (يوسف) هو أحد أولاد آرنا.. فجوليانو يتذكر تماماً ذاك الفتى، منذ أن كان ابن التاسعة من العمر، والذي طالما دربه على أداء دوره في المسرحية.. يومها كانت الضحكات تعلو، فيما المشهد يدور بين يوسف وأشرف.. وجوليانو ينتبه الآن إلى أن الفتى يوسف اتصل به قبل العملية تماماً، وسأله عن أحواله.. ربما في اتصال وداع.

في تداخل الأزمنة، وبحضور الصور التي سجلتها الكاميرا قبل سنوات عدة، تحضر صورة الفتى يوسف، ذاك الحالم بأن يكون ممثلاً مسرحياً، ذات يوم، وربما لم ينتبه إلى أنه سيخوض لعبة التبادل بين المسرح والحياة، ذات يوم، فكان عليه أن يؤدي المشهد الأخير في مدينة الخضيرة، عام 2001، وينتهي جثة متردية على الرصيف، تتناقلها نشرات الأخبار.

«بقي سنتين من زمن الانتفاضة، وهو حاسس حاله في سجن.. فزهق وفشّ خلقه.. منظر البنت ميتة بين يديه أثّر فيه ولم يستحمله.. أخوه مات في الدار، من دون أن يفعل شيئاً.. فقال لنفسه إذا أردت أن تقتلني، فدعني أموت كما أشاء».. يقول محمود، أحد أصدقاء يوسف.. فمات يوسف السويطات على طريقته.. متشظياً على رصيف في مدينة الخضيرة.

لكن زميله في المشهد المسرحي، (أشرف أبو الهيجا)، كانت له نهاية مختلفة.. سنرى في النهاية، صورة لكفن أبيض ممدّد بين عشرات الأكفان، ولا يختلف الأمر في شيء بينها.. إلا أننا سنقرأ كتابة بخطٍّ مرتبك، تعلمنا أن الملفوف في هذا القماش هو أشرف أبو الهيجا.. الفتى الذي رأيناه، قبل قليل، يقول إنه يحاول من خلال المسرح أن يعبّر عما في نفسه، وأنه يتمنى أن يكون ممثلاً مسرحياً مشهوراً: «أشعر وأنا أمثّل كأني أضرب حجراً ومولوتوفاً.. وأشعر بقوة وفخر وعزّ».. يقول أشرف.. وسينتقل من دوره المسرحي إلى دوره الحياتي، ليجد نفسه يخوض في غمار المواجهة غير المتكافئة في مخيم جنين، عام 2002، وينتهي شهيداً في مقبرة جماعية.

علاء.. الرسام..

لم يجد (علاء الصباغ) في نفسه ميلاً للمسرح، فاختار أن يتعلَّم الرسم.. وإذ يهدم جيش الاحتلال بيت أهله في الانتفاضة الأولى.. فإن الكاميرا ترينا علاء، وهو ابن التاسعة حينها، يجلس فوق الركام، بكل الحسرة الخيبة.. وسنراه فيما بعد يرسم لوحة تمثل أنقاض البيت، وقد ارتفع فوقها العلم الفلسطيني.

سيحتاج علاء إلى أقل من عشر سنوات حتى يصبح قائد كتائب الأقصى في الضفة الغربية.. وسيغدو المطارد رقم واحد، والمطلوب الأول للقتل، أو الاعتقال.. وسنرى علاء، كما أمه، يحادثان جوليانو بوضوح وبساطة وإصرار.. الأم تقول إن لا شيء في الدنيا يمكنه أن يجعلها تطلب من ابنها علاء أن يسلّم نفسه لجيش الاحتلال.. ويقبل المذلّة.. وعلاء يؤكد أن الجيش لن يتمكن من القبض عليه.. أبداً.

«على القبر.. يا بلاش».. يقول علاء.. وسيمضي في اللقطة التالية إلى القبر، شهيداً مشيعاً بنحيب ولوعة الأم ذاتها، التي كانت تعرف أن ابنها سينتهي إليه.. وستبقى تجلجل في مخيلة المشاهد ضحكات علاء، ورؤية انبلاج الشفتين الغليظتين عن بياض أسنانه.

ثمة أمل كبير في الحياة كان يشيع في جوانح هؤلاء الأطفال الفلسطينيين.. وانتموا إلى آرنا وهم يرونها تحاول قيادتهم إلى حياة أوسع وأرحب.. حياة خالية من جيش الاحتلال، وممارساته.. خالية من القتل والموت والدمار.. ولكن الحياة ذاتها كانت تنحني تحت كل هذا الثقل الذي يعاني منه الفلسطيني..

في حوار سئل جوليانو: «ما هي غايتك من هذا الفيلم؟»، فأجاب: «أنْ أواجه الدعاية الإسرائيلية، التي تُفرغ الفلسطينيين من إنسانيتهم، وتحيلهم إلى وحوش.. ولأنني كنت أعلم إنّ لدي قصة غير عادية لانتحاري، بنيت الفيلم حول هذه القصة. أما السؤال الذي سعيت أنْ أجيب عليه من خلال الفيلم: لماذا اختار يوسف الانتحار، ولماذا توجه أشرف للحرب، ولماذا قرر مجيد أنْ لا يقاتل أبداً؟»[10].

(10) أجرى الحوار إيفال أفيدان. ترجمة يوسف حجازي. منشور في موقع القنطرة.

الكشف عن الحقيقة وتصوير المسكوت عنه

السرد وجماليات «الإرهاب» في أربعة أفلام بريطانية

جيم كويلتي

ترجمة : خديجتو الحامد

كانت الأفلام الروائية التي ظهرت في أوروبا منذ أعلنت أميركا "الحرب على الإرهاب" في عام 2001، تحمل حسّاً مختلفاً عن تلك التي أنتجت في الولايات المتحدة. هناك العديد من الأسباب المحتملة لذلك. فالدور، الثانوي نسبياً، الذي لعبته الدول الأوروبية في نزاعات أفغانستان والعراق، على سبيل المثال، قد يفسر ندرة الأفلام الأوروبية عن الحرب.

كما أن الأفلام الأوروبية التي تتناول بجدية موضوع الإرهاب تنطلق من الانشغالات السردية المختلفة نوعاً ما عن تلك التي في الولايات المتحدة. منذ العام 2001، تخضع حكايات الإرهاب في السينما الأوروبية لواقعين ديموغرافيين-سياسيين، مختلفين عنهما في أميركا: هجرة المسلمين والإرهاب الداخلي.

أميركا أمة المهاجرين، من وجهة نظر إيديولوجية، ولكن تصوير هجرة المسلمين إلى الولايات المتحدة أقل شيوعاً بكثير من تصوير هجرة الإيطاليين أو الأفارقة أو الأميركيين اللاتينيين. إن الأساطير المؤسسة للدول الأوروبية ليست مرتبطة بالهجرة كما هي الحال في الولايات المتحدة. فقرب أوروبا الجغرافي من العالم الإسلامي وتاريخها الإمبريالي هناك مشابه لما عرفته الولايات المتحدة في علاقتها مع أميركا اللاتينية.

إن دور المهاجرين المسلمين الاجتماعي-الثقافي في أوروبا الحضرية لا يختلف كثيراً عن ذلك الذي لعبه اللاتينيون والأفارقة الأميركيون في المدن الأميركية. إلا أن الصدى الثقافي للإسلام في أوروبا ما بعد حقبة الاستعمار ليس له حضور كبير بين مهاجري أميركا ذوي الأغلبية المسيحية. وبالتالي، فإن المهاجرين المسلمين في أوروبا قد تركوا انطباعا مختلفاً نوعاً ما على الثقافة السياسية في البلدان المضيفة مقارنة مع نظرائهم الأميركيين.

من المكونات الأخرى لتصوير السينما الأوروبية للإرهاب منذ عام 2001 هو صراع دولها الطويل مع التطرف الثوري. فتجربة الولايات المتحدة مع الإرهاب المحلي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية كانت محدودة بالمقارنة مع الدولة الإسبانية (مع المنظمة الباسكية المتمردة إيتا)، أو ألمانيا الغربية (وعصابة بادر ماينهوف) أو إيطاليا (مع الجيش الأحمر). وعليه، فحكايات الإرهاب المحلي لم تجد طريقها كثيراً إلى شاشات القارة الأوروبية.

في هذه الدراسة، سيتم تناول الرد السينمائي على هجمات 11 سبتمبر / أيلول 2001، ولاحقاً الحرب في وصفه امتداد للخطاب السينمائي الأوروبي القديم الذي تناول تجربة المسلمين المهاجرين. وسترصد الدراسة الخيارات الجمالية والسردية المختلفة لأربعة مخرجين بريطانيين في تصويرهم لشخصيات حية (أو غير حية) ينظر إليهم كإرهابيين.

في ضوء مساهمة إدوارد سعيد في النقد الثقافي لمرحلة ما بعد الاستعمار، وأعمال جاك شاهين حول تمثيل العرب في السينما التجارية الأميركية، ليس من الغريب أن نتساءل عما إذا كان يوجد أي فرق بين تناول الفيلم الأوروبي لسرديات الإرهاب غير المسلم والمسلم - على افتراض أن القصص المستقاة من خلال عدسة الخطاب المستشرق ستكون أقل تعادلاً. ستقترح هذه الدراسة، وعلى الرغم من أن بعض الاختلافات بين هذه التناولات السينمائية لـ"الإرهاب" قد تكون مشروطة بالاستشراق، فإن هناك عوامل أخرى مؤثرة كذلك.

السينما عمل تعاوني ومتعدد الأوجه، والسينمائيون كأفراد يختلفون في قدراتهم وانشغالاتهم وأهدافهم باختلاف القصص التي يعملون عليها، والظروف التي تُصنع فيها أفلامهم. إذا افترضنا أن ممارسات صناعة الأفلام

تتغير بمرور الوقت، فإنه لا يزال من الصعب استخلاص استنتاجات حول "تطور" سرديات الإرهاب في السينما الأوروبية. ومع ذلك، فمن خلال الأفلام الأربعة التي تم اختيارها لإلقاء نظرة نظرة أكثر تدقيقاً عليها، يمكن للمرء أن يلمس تغيراً في التركيز من التوثيق -كممارسة انتشرت عن طريق السياسة والطبيعة المتحولة لـ"الحقيقة"- إلى محاولة تصوير المسكوت عنه، أي "المادة المظلمة" التي لا يمكَن للوثائقي أن يصورها.

الواقعية الاجتماعية

"الكليشيه" و تقاليد النوع في السينما الأوروبية

يندرج انشغال الفيلم الأوروبي بـ"الإرهاب" في إطار الاهتمام المستمر للسينما بتجربة المهاجر المسلم. ساد بعض المواضيع قصص الهجرة هذه، ولكن معظمها يتناول النزاع بين الطوائف والأفراد، أي لعبة شد الحبل بين احتضان الأسرة والتقاليد من جهة، والإغراءات الواعدة للاندماج داخل الفردانية العلمانية للبلد المضيف من جهة ثانية.

ضمن هذا الإطار السردي العريض، قام صناع السينما الأوروبية -بعضهم من المهاجرين المسلمين، والبعض الآخر ليس كذلك- بتأمل مواضيع مثل التمييز العنصري وقمع المرأة (أو تحررها)، ومؤخراً، أهوال الهجرة غير الشرعية (أو فرح العودة إلى "الوطن" في البلدان المغاربية، أو الاستقرار في بلاد المهجر). كما أن العنف، سواء كان في شكل الجريمة، أم كراهية النساء أم الإرهاب، ليس غريباً عن هذه السرديات. وسواء كان مسيّساً أم لم يكن، فالعنف عادة ما يوصف بأنه تعبير عن فشل الاندماج والتهميش الاجتماعي والسياسي.

عادت "أفلام المهاجرين" إلى الواجهة باعتبارها تصنيفاً متميزاً داخل السينما الأوروبية مع تصريح جاك أوديار، كاتب ومخرج الفيلم الأنيق (والدموي نوعا ما) "نبي" Un Prophète - 2009، بأنه يريد لهذا الفيلم أن يحرر الشخصيات المسلمة من "غيتو" الواقعية الاجتماعية والعنصرية الثقافية المنمّطة. لعل ما رمى إليه أوديار بقوله ذاك هو أن الواقعية الاجتماعية تبعث على الملل، في حين أن الأفلام من النوع الترفيهي تمزّقها الكليشيهات الضحلة حول شخصياتها المسلمة. قد يكون هناك بعضٌ من الحقيقة في تصوير أوديار ثنائي القطب لـ"فيلم المهاجر"—حيث المسلمون فيه أفراد عصابات، وليسوا إرهابيين— ولكن هناك قدراً كبيراً من الفوارق البسيطة والتنوع بين هذين النقيضين.

قام فاتح أكين، الذي يعتبر –ربما– أكثر المخرجين "المهاجرين المسلمين" شهرة في أوروبا، برسم مساره المهني على تجنب الكليشيهات السينمائية والتكرار الأسلوبي. ورغم أن أعماله لا تنحصر في الجالية التركية في ألمانيا، إلا أن أكين حقق بعض أكبر نجاحاته بأعمال متأثرة بجذوره التركية.

ينتمي فيلمه الذي أخرجه عام 2000 "في يوليو" (Im Juli/In July) إلى نوع "فيلم الطريق الرومانسي الكوميدي"، حيث يتتبع رحلة رجل ألماني من برلين إلى إسطنبول، واكتشافه أن حب حياته ليست المرأة التركية التي يبحث عنها في إسطنبول، بل هي المرأة الألمانية التي رافقته خلال الرحلة. تناول أكين تجربة المهاجر بعزم أكبر في فيلمه "مواجهة" (Gegen die Wand/Head-On) عام 2004. هنا، يستخدم صيغة سردية مختلة لـ"فتاة تلتقي شاباً" ليحكي قصة مؤلمة عن اللامعنى والعنف اللذين يتربصان بأولئك الذين حرروا أنفسهم من سجن العائلة والتقاليد.

وفي عام 2005، عُرض فيلم أكين الوثائقي "عبور الجسر" (Crossing The Bridge) الذي يتابع رحلة استكشاف موسيقي الروك الألماني ألكسندر هاك (Alexander Hacke) للتهجين الذي يقوم عليه

مشهد موسيقى البوب في إسطنبول. أما فيلمه "حافة الجنة" (The Edge of Heaven - 2007) فيتناول موضوع الهجرة الثقافية ذات الاتجاهين بين ألمانيا وتركيا، ويعتمد تقاليد السرد المتداخل التي تذكر بأسلوب غييرمو أرياغا ("أموريس بيروس" Amores Perros، "21 غراماً" 21 Grams، بابل Babel . يمكن القول إن عمل أكين هو الاستثناء الذي يثبت القاعدة: الواقعية الاجتماعية كانت بالفعل الأكثر انتشاراً وسيادةً في أفلام القارة الأوروبية عن تجربة الهجرة. وهذه الأفلام ليست بالضرورة مقنعة للغاية.

لنأخذ "ما وراء جبل طارق" (Au-delà de Gibraltar / Beyond Gibraltar)، من عام 2001. هذا التناول الواقعي الاجتماعي للمهاجرين المسلمين في بلجيكا، الذي تشارك في كتابته وإخراجه الفريق المغربي-التركي المكون من تايلان بارمان ومراد بوسيف، يصور معاناة شاب مُجِدّ اسمه كريم بن عمر (مراد ميموني). كان ابن العائلة المغاربية يتلقى تعليمه، في حين أن معظم أصدقائه أصبحوا منعزلين ومتشككين حُيال حسن نية البلجيكيين. لكن قصة حب "كريم" التي ربطته مع فتاة من ثقافة مغايرة ترزح تحت عبء البطالة والانحراف والضغط الذي يُفرض عليه ليرقى إلى مستوى توقعات عائلته في ما يتعلق بالزواج.

وبشكل يشابه قليلاً الدراما التي تدور في ضواحي باريس التي أخرجها ماثيو كاسوفيتز سنة 1995 "الكراهية" (La Haine) وبقصة حب معتدلة، يصارع سيناريو بارمان وبوسيف من أجل أن يكون منصفاً في رسم شخصياته، ولكن دقة التوثيق لم تُكمل بالكثير من حيث جمالية الرؤية.

وبفضل حجم مجتمعها العربي الإسلامي وتنوعه، كانت فرنسا في المقدمة من حيث الأعمال الدرامية الاجتماعية التي تصور أوضاع المهاجرين.

ويعتبر أول أفلام المخرجة والكاتبة الفرنسية من أصول جزائرية يامينة بنجيجي، "الأحد إن شاء الله" (Inchallah Dimanche - 2001) الذي فاز بجوائز كثيرة، مثالاً على ذلك. يتابع الفيلم رحلة "زوينة" (فجرية ديليبا)، وهي امرأة من الجزائر العاصمة تهاجر إلى باريس مع أطفالها الثلاثة وحماتها القاسية "عائشة" (ربيعة مقدم) لتلحق بزوجها الصارم (زين الدين سوالم)، العامل المهاجر الذي مُنح تأشيرة الإقامة الفرنسية.

اتخذ بعض الكتاب-المخرجين الفرنسيين من أصل مغاربي من إغراء الواقعية الإجتماعية مجالاً لصناعة سينما أكثر طموحاً من الجانب الجمالي، وأكثر تحدياً، بالمقارنة مع المقاربات التقليدية. وبطبيعة الحال، فقد كان بعضهم أكثر نجاحاً من البقية.

ويمثل فيلم "رحلة جميلة جداً" (2008) للمخرج التونسي المقيم في فرنسا خالد غربال ملحمة وجودية من 140 دقيقة، وهو يروي الأشهر الأخيرة من حياة "محمد"، "مومو" (فريد شوبيل)، العامل التونسي المهاجر المقيم في مسكن للعمال في ضواحي باريس.

ويقوم غربال برسم حياة "مومو" المتواضعة والقانعة في آن، والمكرسة لمشاركة متع الدنيا القليلة مع اثنين من أصدقائه. لكن حياته الهادئة القانعة تتخلخل عندما يُبلّغ بأن عليه أن يتخلى عن غرفته في النزل، تزامناً مع سوء حالته الصحية. هكذا يقرر "مومو" العودة إلى عائلته المقيمة في قرية جنوب العاصمة تونس. وكلما ابتعد أكثر في الصحراء، تكشّفت طبقات حياته المتراكمة.

هناك تشكيل وجودي عنيد بشكل مثير للإعجاب، حيث يتخلص مومو تدريجياً من الطبقات الدنيوية لينتهي في وسط الصحراء مع قرآن

وعمامة وجمل. ولكن الوقع البطيء لِـ"رحلة جميلة جدا" يتحدى صبر حتى جمهور السينما الفنية.

ولعل أنجح المخرجين المؤلفين الفرنسيين من أصل مغاربي، الذين عملوا في إطار تقاليد الواقعية الجديدة هو التونسي الأصل عبد اللطيف كشيش. ففيلمه الروائي، "أسرار الكسكس" (The Secret of The Grain) الذي أخرجه عام 2008 –يدور حول جهود باني سفن في منتصف العمر لفتح مطعم متخصص في تقديم "كسكس" زوجته السابقة– فاز بأربع جوائز "سيزار" (أوسكار بلاد الغال) من بين جوائز أخرى حازها.

ومن الأفلام المثيرة للاهتمام أيضاً أعمال المخرج الجزائري الأصل المقيم في فرنسا رابح عمور زيماش ذات الميل إلى الوثائقي. في فيلمه الثالث الذكي واللافت من حيث الصورة "آذان" (Adhen)، من إنتاج 2008، يطرح رابح مسألة تصاعد ظاهرة التدين والعنف بين مسلمي فرنسا في إطار العلاقات الطبقية. هنا، يحاول صاحب مصنع فرنسي من أصل مغاربي التقرب من العاملين لديه (معظمهم من المهاجرين من شمال إفريقيا غير الشرعيين غالباً)، من خلال إقامة مسجد في المصنع.

وجد نوع وتقاليد السينما التجارية طريقهما إلى أفلام المهاجرين الفرنسية قبل زمن من أعمال جاك أوديار بصمته فيها.

في "ليلة القدر" (La Nuit du destin) - من إنتاج 1997 - قدم المخرج عبد الكريم بهلول، من وجهة نظر مفتش من شرطة باريس "لوكليرك" (فيليب فولتر)، حكاية شرطة ولصوص تتقاطع مع قصة حب بين ثقافتين مختلفتين. كما أن فيه طموحات جادة، تبلغ ذروتها مع تجربة المفتش شبه

الروحانية في اقدس ليلة من شهر رمضان. الحب بين شخصين من ثقافتين مختلفتين هو أيضاً الأساس الواهي في فيلم تشاد شينوغا "17، الشارع الأزرق" (17 / 2001) (Rue Bleu) الذي يروي حكاية ميلودرامية لتدهور حياة أم فرنسية عازبة من أصل مغاربي في باريس الستينيات.

أما فيلم محمود زموري "أرابيكا 100%" (Arabica 100% 1997) فيعتمد على تقاليد سينما شعبية مختلفة. من بطولة ملوك الراي الجزائريين الشاب خالد والشاب مامي، يصور الفيلم الصراعات المتضاربة لأجل الاندماج (الرقص على موسيقى الراي) والتفرد الإسلامي الثقافي (الخالي من روح الدعابة، الوعظ غير المتسامح) من خلال كوميديا موسيقية هزلية.

في الآونة الأخيرة، أنتجت هولندا بعض الأفلام التجارية التي تناولت موضوع اندماج المهاجرين. أفلام ألبرت تير هيردت ذات الميزانيات المنخفضة -بما فيها فيلمه الكوميدي "شوف، شوف حبيبي!" (Shouf 2004) (Shouf Habibi!) وفيلمه الأكثر جدية الذي يعتبر متابعة لما بعد أحداث 11 / 9 "ركلات" (2007) (Kicks)- كانت ناجحة على وجه الخصوص في سرد تجربة المهاجرين المغاربة في هولندا.

بلغت أفلام المهاجرين مستوى جديداً من المصداقية مع فيلم 2008 "مع السلامة جميل" (Go with Peace Jamil)، باكورة أفلام الدانماركي عمر شرقاوي الذي حاز أكثر من جائزة. فيلم العصابات هذا، الغارق في الدماء والذي يدور في كوبنهاغن، وتتمحور أحداثه في إطار العداء بين السُّنة والشيعة، هو فيلم فريد من حيث إن نحو 99 بالمئة من حواره يدور باللغة العربية.

كثير من صناع السينما في المملكة المتحدة أظهروا اهتماما بتجربة المهاجر، لكن علاقة البلد الطويلة الأمد مع جنوب آسيا قد دفعت بقصص الشخصيات الأنغلو-هندية والباكستانية (بالمقارنة مع العربية) إلى الصدارة. حدد ستيفن فريرو نبرة الأفلام البريطانية بواسطة اقتباساته السينمائية الأنيقة لأعمال حنيف قريشي. ففي فيلمي "غسالتي الجميلة" (My Beautiful Launderette) (1985) و"سامي وروزي يمارسان الجنس" (Sammy and Rosie Get Laid) (1987) تصوير لقصص أنغلو-آسيوية -وكل ما تمثله من حيث الصراعات المتضاربة للأسرة من جهة، والنزعة الفردية من جهة أخرى- في سياق دوامة كوزموبوليتانية الطبقات الدنيا في عهد تاتشر.

من السهل العثور على البصمات الواضحة لقريشي وفريرز في أعمال لاحقة مثل فيلم داميان أودونيل وأيوب خان الدين "الشرق هو الشرق" (East is East) (1999). هذه الأنشودة الهزلية عن الاندماج، ترصد الجهود العقيمة لأحد الآباء الأنغلو-باكستانيين المنافقين، جورج خان (أوم بوري)، لفرض التفرد الإسلامي الصارم على عدد كبير من الأطفال الذين أنجبهم من زوجته غير المسلمة إيلا (ليندا باسيت).

مثل هذا العمل يبدو سطحياً بعض الشيء في أعقاب هجمات 2001 والتفجيرات الصادمة والتهديدات بالتفجير التي شهدتها المملكة المتحدة نفسها. وبدرجة أقل جمالية من أعمال فريرز وأودونيل، نجد "ياسمين" (Yasmin) (2004)، للمخرج كينيث غلينان والكاتب سايمون بوفوي، الذي يحاكي تقليد كين لوتش للدراما الاجتماعية الإنجليزية المباشرة. ويحكي الفيلم قصة ياسمين الحسيني (آرشي بنجابي)، التي تُدفَع جهودها لتسوية الصراع بين التقاليد العائلية والاندماج إلى نقطة الانهيار عندما تجد لها عائلتها زوجاً من المهاجرين الباكستانيين، الذي يعارض نظام بريطانيا الصارم المناهض للإرهاب في فترة مابعد 11 / 9.

جلب أداء بنجابي انتباهاً كبيراً لفيلم غلينان وبوفوي، لكنه لم يكن بأي حال أول فيلم في المملكة المتحدة يلقي نظرة نقدية على أوجه القصور في أمن الدولة بالمملكة المتحدة.

الإرهاب في سينما المملكة المتحدة

عرفت أوروبا ما يسمى بـ"الإرهاب" لفترة طويلة من القرن العشرين، وذلك بفضل حركة إيتا، وعصابة بادر ماينهوف، وفصيل الجيش الأحمر، وغيرها من المنظمات المشابهة. لذا فإنه ليس من المستغرب أن آثار من عناصر الإرهاب ظهرت في السينما الأوروبية قبل وقت طويل من 11 سبتمبر 2001.

ولعل أكثر صور التشدد جذباً لصناع السينما هو صراع المملكة المتحدة الطويل مع الجيش الجمهوري الإيرلندي. بعزمه على تأمين الجلاء الكامل للقوات البريطانية عن التراب الإيرلندي (بمعنى إيرلندا الشمالية، أو أولستر)، يمكن تحديد كفاح الجيش الجمهوري الإيرلندي المسلح تاريخياً في فترة الثلاثين سنة الممتدة بين 1968 و 1998، وتوقيع اتفاق بلفاست. عدد من المخرجين الذين صوروا قصص الصعوبات الإيرلندية، سعوا إلى مقاربات سردية وجمالية متباينة وجماهير مختلفة، من جماهير السوق التجاري الشعبي حتى جماهير السينما الفنية.

ومع تنوع مقارباتهم السردية، فمن النادر أن تجد فيلماً بريطانياً يتعاطف بشكل سافر مع الجيش الجمهوري الإيرلندي، وهو ليس بالشيء المستغرب بالنظر إلى عدد الجنود البريطانيين ورجال الشرطة والمدنيين الذين قتلوا لإبقاء إيرلندا الشمالية بريطانية. إلا أن ما هو أكثر شيوعاً، هو نقد ثقافة السلاح الذكورية، التي ثبّتت الصراع الطائفي في إيرلندا الشمالية.

في فيلمه "لعبة البكاء" (The Crying Game) (1992)، على سبيل المثال، استخدم نيل جوردان المصاعب كمقدمة لدراسة في الرجولة. ويروي الفيلم قصة فيرغوس (ستيفن ريا)، وهو متطوع في الجيش الإيرلندي مكلف بحراسة، ثم قتل جندي بريطاني اختطفه الجيش الجمهوري الإيرلندي. يقوم المتطوع بعقد نوع من الصداقة مع الجندي (وهو رجل أسود)، ويصير من المستحيل عليه إطلاق النار عليه. عندما يقتل الجندي في النهاية، يفر فيرغوس إلى لندن ويبدأ علاقة مفاجئة مع حبيبة الضحية.

وبعد مرور عقد من الزمن على "لعبة البكاء"، نجح فريق من الكتاب والمخرجين مكون من غاري ميتشيل وهاري برادبير في إخراج مسرحيتهم "بينما ينام الوحوش" سينمائياً. الفيلم الذي أخرج عام 2002 ركز على الحياة بين المحاربين القدامى من الوحدات شبه العسكرية البروتستانتية، والروابط القبلية التي تجمعهم، ونضالهم من أجل التكيف مع الحياة بعد فرض تسوية سلمية في النزاع في إيرلندا الشمالية. الفيلم ليس دفاعاً عن العصابات شبه العسكرية اليمينية، ولكنه تأسف على كيفية اعتبار الجنود المشاة من أولستر "السلام" بأنه "خيانة سياسية"، ومدى سرعة تحول رجال الميليشيات في غياب المبادئ إلى مجرمين.

وعلى الرغم من ندرة السرديات السينمائية المتعاطفة مع الجيش الجمهوري الإيرلندي في المملكة المتحدة، قامت عدة أفلام بانتقاد جهاز أمن الدولة البريطاني الذي أنشئ لمواجهة تمرد الجيش الجمهوري الإيرلندي. هذه الأفلام تميل إلى التركيز على إساءة تطبيق أحكام العدالة المتمخضة عن نظام بريطانيا لمكافحة الإرهاب.

فيلم واحد تعرض لأمن الدولة البريطانية، وحاز إعجاب النقاد والنجاح في شباك التذاكر، هو فيلم جيم شيريدان الحائز على جائزة الدب

الذهبي "باسم الأب" (1993) (In The Name of The Father). ويحكي قصة جيري كونلون (دانيال داي لويس)، واحد من "الغيلفورد الأربعة" (The Guilford Four) الذين أدينوا عام 1975 بارتكاب جرائم قتل مرتبطة بتفجيرات غيلفورد عام 1974. وهي العملية التي قادها الجيش الجمهوري الإيرلندي غير الرسمي، وأسفرت عن مقتل أربعة أشخاص وجرح خمسين آخرين، كثير منهم جنود خارج الخدمة.

كان كونلون جانحاً غير مسيَّس لا يحمل سجله عند الشرطة الشيء الكثير عدا بعض السرقات البسيطة. باستخدام التعذيب، وتكتيكات التخويف والأدلة الظرفية –باعتبار واقع أن كونلون كان رجلاً إيرلندياً يعيش في لندن وقت حدوث التفجير- أجبرته الشرطة البريطانية على الاعتراف بمسؤوليته عن التفجير. وعندما حاول والد كونلون إقناع الشرطة البريطانية ببراءة ابنه، تم اتهامه هو الآخر بالجريمة، ثم إدانته وسجنه. وخضع الأب والإبن للتمييز السائد ضد المعتقلين الإيرلنديين في نظام السجون البريطانية.

ومن المفارقات أن قائد الجيش الجمهوري الإيرلندي المسؤول عن تفجير غيلدفورد انتهى به المطاف في السجن نفسه الذي يقبع فيه كونلون ووالده. وقد أخبر آمر السجن أن آل كونلون أبرياء، رغم أن ذلك ليس له من جدوى. لكنه أثبت قدرته على حماية السجناء الإيرلنديين من مضايقات العصابات الإنجليزية، رغم ذلك، وهو ما كان كافياً لجعل كونلون الأصغر متحمساً للجيش الجمهوري الإيرلندي، بالرغم من توسلات والده غير الآبه بالسياسة.

ثم يقطع كونلون علاقاته مع رجال الجيش الجمهوري الإيرلندي بعد أن خططوا لعملية قتل أحد حراس السجن المسؤولين عن القمع الوحشي

لانتفاضة في السجن. وأفرج عن الأربعة عام 1989، بعد آن نقض إدانتهم. في هذا الوقت، كان والد كونلون قد توفي في السجن، وانكب كونلون على إثبات براءة والده. وكانت تبرئة كونلون في المحكمة تعزيزاً لموقفه البطولي كمتحدث باسم العدالة غير الحزبية ضد أمن الدولة.

ويعتمد "باسم الأب"، وهو فيلم تجاري من النوع التقليدي، على بطل رئيسي. وهو فيلم يستمد جزءاً كبيراً من طاقته من غضب الكاتب-المخرج على ظلم واضح ارتكبته الديموقراطية البريطانية، فرسالته للجمهور تقول: "انظروا ما الذي قمنا به"، والثقة في أن الإفصاح من شأنه أن يجد لنفسه مكاناً مريحاً في السوق.

ولتأمين حضور شعبي، وحصة أكبر من السوق، استخدم فيلم شيريدان العديد من تقاليد السينما التجارية. فاستناداً على السيرة الذاتية لكونلون "إثبات براءة"، يتم سرد القصة بضمير المتكلم -حيث تم تسجيلها على أشرطة كاسيت من أجل إقناع محامي حقوق الإنسان الإنجليزي غاريث بيرس (إيما تومبسون) أن تتبنى قضيته.

وللدلالة على أن كونلون قد خرج من علاقته مع الجيش الجمهوري الإيرلندي بهدف جديد، تصوره عدسة شيريدان أثناء قيامه بحركات رياضية يرفع فيها جسمه مستنداً على سرير سجنه. هذه الصورة بالتحديد استخدمت في عدة أفلام هوليوودية ضخمة الإنتاج -قامت بها الشخصية التي قدمها روبرت دي نيرو في نسخة مارتن سكورسيزي من فيلم "خليج الخوف" (1991) (Cape Fear) كما قامت بها ليندا هاميلتون في "المدمر 2: يوم الحساب" (1991) (Terminator 2: Judgement day).

قام فريق شيريدان بتأطير قصة كونلون بإيقاعات البوب الأصلية التي يؤديها بونو من فرقة "يو تو" (U2) وسينيد أوكونور، وكلاهما من المشاهير

الإيرلنديين المعاصرين، الذين يعرفون بالغضب المعقلن والوعي السياسي. ترافق أغنية بونو الجزء الافتتاحي للفيلم، حيث تنتشر دورية بريطانية مدرعة في حي جمهوري، فيرد عليها السكان بدق ناقوس الإنذار الخاص بالجيش الجمهوري الإيرلندي، وبضرب أغطية القمامة القصديرية على الرصيف، ثم تلى ذلك عرض للتحدي الغاضب من طرف المدنيين. ويهدر صوت أوكونور خلال الاستجابة الشعبية المبتهجة لجلسة المحكمة، التي يقوم فيها القاضي البريطاني بإسقاط جميع التهم الموجهة ضد كونلون.

بما أن فيلم شيريدان يتخذ موقف الناشط تجاه قضية كونلون، يمكن أن ينظر إليه، ليس فقط من ناحية توثيقه لهذه الحلقة من التمييز المنهجي البريطاني ضد الشعب الإيرلندي، ولكن أيضا من ناحية التشكيك في التحيزات الاجتماعية والثقافية التي يقوم عليها مثل هذا التمييز. هذه المهمة صارت أسهل مع شخصيات رئيسية يلعبها أمثال داي لويس وطومبسون -وجوه معروفة، ومتعاطفة، كما أنها حسب ما أملته الظروف، عنصرية موحدة.

وبعد عقد من الزمن على ظهور "باسم الأب"، تناولت المخرجة أنتونيا بيرد قصة أصعب في "خلية هامبورغ" (The Hamburg Cell 2004)، الذي يصور الأحداث التي سبقت اختطاف الطائرات في 11 سبتمبر 2001. وعلى الرغم من أن الفيلمين ارتكزا على عمل إرهابي، وعلى الرغم من أن الدافع السياسي الذي يقودهما على حد سواء هو الكشف والإفصاح، فإن الوقائع الملموسة للقصص التي يوثقانها غير متشابهة البتة.

لم يكن هدف بيرد إشهار سوء تطبيق العدالة -بافتراض أن ممثلي الفيلم الرئيسيين (وكلاهما قد فارق الحياة) مذنب- ولم تكن هناك أية محاولة لجعلهما يبدوان في صورة الأبطال. بدلاً من ذلك، حاولت المخرجة جعل

خيارات الرجلين مفهومة للجمهور الغربي على نحو يجعلهما أكثر إنسانية. إذا كان غضب شيريدان الأخلاقي قد عبر عن نفسه بمعنى: "انظروا ما الذي فعلناه"، سيكون الإيجاز المناسب لتساؤل بيرد الأخلاقي: "كيف استطاعوا أن يفعلوا ذلك؟" وللإجابة على هذا السؤال، تعتمد المخرجة على الدراما الوثائقية التلفزيونية لرصد أحداث السنة التي سبقت الهجمات على مركز التجارة العالمي.

تبدأ القصة في 11 سبتمبر 2001، حيث يسارع العديد من الشخصيات في دراما ذلك اليوم إلى المطار للحاق برحلاتهم الجوية. ثم يحول الفيلم عدسته قبل الإقلاع بقليل، لينتقل بالزمن إلى الوراء، متقصيا القصص الخلفية لكل من زياد الجراح ومحمد عطا، وهما من أكثر الشخصيات التي تناولتها وسائل الإعلام في أعقاب الهجمات.

يكرّس الفيلم الكثير من الوقت في بدايته للجراح الذي كان، استناداً إلى تقارير صحافية لاحقة، الشخصية الأكثر صعوبة على الفهم بالنسبة إلى الغربيين. عندما تم ذكر اسمه باعتباره واحداً من المتآمرين، أعلنت عائلته اللبنانية بثقة أنه من غير المعقول أن يكون زياد –العلماني الذي يحتسي الجعة والذي ساكن حبيبته الألمانية-التركية من دون عقد زواج- متورطاً في عمل من أعمال الإرهاب الإسلامي.

عندما يقوم الفيلم بتقديم الجراح (كريم صالح) للمشاهد، يصوره على أنه طالب في ألمانيا سهل القيادة إن لم يكن قليل التركيز ومهمشاً. ووفقاً لتوجهه الأخلاقي والعلماني فهو يبحث على غير هدى عن تحقيق الذات، بما هي معاناة معتادة. فيجد اثنين من السبل الممكنة ليعطي معنى لحياته: إما من خلال علاقته مع صديقته "آيسل" (أغني تسانغاريدو) وإما من خلال مساندته للإسلام الجهادي.

يتزامن حضور الخيارين أمامه. فبعد فترة وجيزة من لقائه بآيسل، يلتقي أبا محمد، وهو خطيب في مسجد محلي للمغتربين، يغري الجراح بالراحة التي يمكن أن يجدها الغريب بين غيره من المغتربين، ويشجعه على عدم نسيان جذوره (أو أصوله). عند هذه المرحلة، يظهر بجلاء أن أيسل متقدمة في النزاع من أجل الظفر بروح الجراح، ولكنها على ما يبدو لا تستطيع أن تفي بكل احتياجاته، فيستمر بالتردد على المسجد.

عندما يسخر فلسطيني في المسجد من الجراح بقوله إن اللبنانيين حلفاء لإسرائيل في قمع الفلسطينيين، يحذره أبو محمد مذكراً بأن المسلمين يجب أن يظلوا متحدين ضد العدو الحقيقي. هكذا، يتحول ميزان النفوذ تدريجياً بعيداً من أيسل إلى المسجد بعد أن بدأ أصدقاء الجراح هناك في مضايقته ملمحين إلى أسلوب حياة أيسل –فهي تدخن وتشرب الخمر وكذلك تعاشر صديقها.

إلا أن ما دفع الجراح إلى اتخاذ قراره النهائي، كما يقترح الفيلم، هو ضغط أقرانه، وانجذابه كشاب إلى الأفكار المتطرفة. وفي المقابل، فإن التناقضات المتصاعدة وحالة عدم الحسم التي تميز شخصية الجراح (كحقيقة أنه ملتزم على نحو متزايد تجاه أيسل وتجاه الجهاد على حد سواء مثلاً) تشير إلى حالة الإنكار المعتادة لدى الشباب غير الناضجين الذين يريدون أن يملكوا كعكتهم وأن يأكلوها أيضاً.

أما عطا (كامل) فقد تم تصويره كشخصية مختلفة جداً عن الجراح. في فترة سابقة من تاريخه، من المحتمل أنه كان عبثياً أو شيوعياً، شخص منعزل، مع نفوره التام من النزعة الاستهلاكية الفجة للعالم المادي.

هنا تَسجّل لكامل مهارته في إعادة الحياة إلى الصورة القاتمة التي عُرف من خلالها عطا في أعقاب هجمات 11 سبتمبر. ففي أحد المشاهد نرى هذا المتقشف صاحب الوجه المتجهم على الدوام يسلق البطاطا ويهرسها ثم يأكلها عابساً من دون إضافة أية مطيبات إليها. خلال أحد الاجتماعات في مسجد هامبورغ الذي شهده ينغمس في الخلية المتشددة في نهاية المطاف، يقول لرفاقه: "أمشي في هذه الشوارع، ولكني أفكر في عالم مختلف. هذا العالم يريد أن يأخذ الريح مني، النفس مني، الله مني".

إنه شخصية أقل تعاطفاً بكثير من الجراح، ولم يُعطَ أي قَدر من التعقيد النفسي حتى وقت متأخر جداً في الفيلم. عندما تم التخطيط لعملية 11 سبتمبر وصارت جاهزة للتنفيذ، عاد عطا إلى مصر ليكون مع عائلته. عندها فقط نرى أن علاقته مع والده كانت خالية من الحنان ويمكن إيجازها بقول والده "لقد أنفقت الكثير من الأموال على تعليمك. لا تُخيب ظني". من الواضح أن هذا ما يريد كتّاب السيناريو منا أن نعتبره مصدر العداء المتأصل في هذا الرجل.

ووفقاً لما قدمه المؤلفان رونان بينيت وأليس بيرمن، يمثل الجراح وعطا وجهين لعملة واحدة، هي تنظيم القاعدة. فهما متناقضان في استمتاعهما بالحياة، إلا أن كليهما في نهاية المطاف قرر تحطيم طائرات على مباني كبيرة مأهولة بمواطنين أميركيين. أثناء مشاهدتك لهذا الفيلم تهز رأسك موافقاً: "نعم، هذا هو الترفيه المقنع الذي يفسر 11 سبتمبر 2001".

وعلى الرغم من كفاءته، إلا أن هناك شيئاً مفقوداً في "خلية هامبورغ"، وهو مرتبط جزئياً بصيغة الدراما الوثائقية التي تُعتبر الابن اللقيط للروائي والوثائقي الذي غالباً ما يجمع بين نقاط ضعف كل منهما.

تقوم قصة بينيت وبيرمن على جهد بحثي دقيق بكل المقاييس. وفي الواقع، يمكن القول إن أي فيلم يدور حول هجمات 11 سبتمبر، لا سيما أي فيلم أخرج بعد وقت قصير من الهجوم، يجب أن لا يبتعد كثيراً عن الواقعية وإلا تعرض للفشل. الجهود التي بذلها كل من بيرد وبينيت وبيرمن من أجل أنسنة الجراح وعطا جديرة بالثناء، ولكن حتى أكثر الأجندات السياسية أخلاقيةً يمكنها أن تفعل أكثر لجعل أي قطعة فنية تبدو مملة بدلاً من إبراز جمالياتها.

وعلى الرغم من أهمية فيلم "خلية هامبورغ" كوثيقة ثقافية وسياسية، إلا أنه يبقى ناقصاً كمنتج جمالي ونقدي. في عام 2004، كان هناك شعور قوي بأن التوثيق قد يكون أفضل ما يمكنك توقعه.

وفي عام 2006، وبعد سنتين من عرض "خلية هامبورغ"، أخرج مايكل وينتربوتوم ومات وايتكروس دراما وثائقية أخرى "الطريق إلى غوانتانامو" (The Road to Guantanamo). وبالمقارنة مع الأفلام الروائية المتزايدة في العدد والتي تطمح إلى أن تكون ذات قيمة في "حرب أميركا على الإرهاب"، تفوق "غوانتانامو"، سواء أمن ناحية حيوية الصورة أو لجهة الاختلاف السردي اللذين يضيفهما على الموضوع.

يحكي "غوانتانامو" قصة مجموعة من المسلمين البريطانيين (الذين تمت تسميتهم لاحقاً "ثلاثي تيبتون"). يبدأ وينتربوتوم بدون شكليات، مع بضع كلمات من الرئيس -آنذاك- جورج دبليو بوش لوسائل الإعلام يقول بأن الشيء الوحيد الذي يعرفه عن معتقلي غوانتانامو هو أنهم "أشخاص سيئون".

بترتيب متقارب، يلتقي الجمهور بسبعة شبان أنغلو-آسيويين. فيحكي كل من عاصف إقبال، وروهيل أحمد وشفيق رسول تجاربهم من سبتمبر 2001 وحتى عام 2005. ويقوم كل من عرفان عثمان (عاصف)، وفرهاد هارون (روهيل) وريز أحمد (شفيق) بتمثيل حكايتهم، بينما يلعب وقار صديقي دور الشاب الرابع، منير علي، الذي لم يعد أبداً إلى المملكة المتحدة.

وفي سبتمبر 2001، سافر عاصف إلى باكستان بغرض زواجه. ثم تبعه كل من روهيل وشفيق ومنير في أوائل أكتوبر لحضور حفل الزفاف. وقبل الاحتفالات، قام الشبان معاً ببعض الجولات السياحية. وبعد حضور إحدى الخطب حيث يطلب الإمام من المصلين أن يفعلوا شيئاً لمساعدة الفقراء في أفغانستان، يقررون السفر إلى هناك.
وقد كان توقيتهم مثيراً للاهتمام نظراً إلى أنه تزامن مع بداية الحرب على طالبان بقيادة الولايات المتحدة (والمملكة المتحدة). وبحلول أواخر أكتوبر، كان الشباب الأربعة في قندهار وكابول في الوقت الذي كانت فيه المدينتان تحت القصف الجوي. ثم وصلوا إلى قندز، المدينة التي كانت على وشك أن تتعرض لهجوم من قبل زعيم حرب التحالف الشمالي عبد الرشيد دوستم. وتاه منهم منير، فاعتبر في عداد القتلى. أما الآخرون فوقعوا في الأسر، واقتيدوا إلى مزار الشريف وتم تحميلهم في حاوية للنقل. وعندما اشتكى الأسرى من أنهم يحسون بالاختناق، أمطر رجال دوستم الحاوية بوابل من الرصاص مما أسفر عن مقتل وإصابة العشرات منهم.

بحلول شهر ديسمبر، كان الثلاثة مسجونين لدى الأميركيين. وحين اكتُشِف أنهم يتحدثون الإنكليزية، أصبحوا عرضة لنوع من الاستجواب فريد في الجهل والتعالي اللذين يطبعانه. وقد سأل أحد الضباط روهيل عما

يقوله السجناء الآخرون، فأجابه بأنه لا يدري لأنهم لا يتكلمون لا البنغالية ولا الإنكليزية.

"هل تعني أنك قضيت كل هذه المدة مع هؤلاء الناس ولا تفهم ما يقولونه؟"

"هل يمكنك أنت ذلك؟"

كما أُجبر أحد الشباب الآخرين على الركوع أمام أحد المحققين الذي قال له غير مرة: "أنت من القاعدة"، وعندما أنكر ذلك، تم ضربه مراراً وتكراراً حتى وقع على وجهه. وفي نهاية المطاف، طلب المحقق أن يُخبَر عن مكان أسامة بن لادن.

في منتصف يونيو / حزيران، تم نقل عاصف وشفيق إلى معسكر غوانتانامو "إكس راي". وقال وزير الدفاع الأميركي دونالد رامسفيلد في حديث للصحافة إن غوانتانامو تطبعه الإنسانية في المعاملة. أما بوش فقال إن السجناء لا يتقاسمون القيم نفسها "معنا (نحن الأميركيون)".

معسكر "إكس راي" عبارة عن مكان في الهواء الطلق شبيه بحظائر الكلاب، ويوجد في كل قفص سجين واحد مع دِلو من البلاستيك لاستخدامه كمرحاض ومياه للشرب. وفي هذا المعسكر، أجبر المعتقلون على الامتناع عن الكلام طوال تسعة أسابيع، كما منعوا من مغادرة الزنزانات أو الوقوف أو الحديث أو الصلاة. وإذا قام أي سجين بأي من هذه الأمور، يستدعي الحراس "قوة تدخلات قصوى" مكونة من خمسة أفراد من شرطة مكافحة الشغب لضرب المخالفين وإيداعهم في الحبس الانفرادي.

يجتمع شمل "ثلاثي تيبتون" في غوانتانامو في فبراير 2002، ثم يتم نقلهم إلى الرفاهية النسبية لمعسكر "دلتا". بعد عام من فترة اعتقال بدون أحداث تُذكَر، كشف المحققون عن صور وشرائط فيديو مشوشة من تجمع مساند لبن لادن في أفغانستان، وأخبروا المعتقلين بأنهم يظهرون فيها. ولم تنفع حقيقة أن الشبان الثلاثة يمكنهم أن يثبتوا أنهم كانوا في المملكة المتحدة في عام 2000 –حيث كان روهيل يزاول عمله بينما كان كل من شفيق وعاصف سواء تحت المراقبة المشروطة من طرف الشرطة- لم ينفع هذا في ردع المحققين.

بعد ذلك، تم إخبارهم بأنه سيتم إخلاء سبيلهم في أواخر عام 2004، ثم طلب منهم بعدها العمل لصالح الولايات المتحدة في مقابل إطلاق سراحهم خلال بضعة أسابيع. لكنهم جميعاً ضربوا بهذه الدعوة عرض الحائط. عندها أصر المحققون على أن يوقع الثلاثة وثائق يعترفون فيها بأنهم كانوا في غوانتانامو بسبب صلتهم بتنظيم القاعدة. فرفضوا جميعاً. إلا أنه تم إطلاق سراح الثلاثة على أي حال في عام 2005.

كفيلم تدور أحداثه في السجون، نجد أن لـ"غوانتانامو" بعض القواسم المشتركة مع فيلم "باسم الأب" In the Name of the Father. فأحد أهدافه الكشف عن الظروف الرهيبة التي يقوم فيها أمن الدولة بإدانة واعتقال أناس هم، في كلتا الحالتين، متهمون ظلماً بالإرهاب. وبما أن "ثلاثي تيبتون" (كما هو الحال بالنسبة لجيري كونلون وبقية "رباعي غيلدفورد") أبرياء، كان السينمائيون أحراراً في تقديمهم كأبطال طيبين.

يطمح وينتربوتوم إلى صفقة جيدة أكثر من شيريدان أو بيرد، ورغم ذلك، يتساءل حرفياً: "كيف كان لهم أن يفعلوا ذلك؟". إذا كان فيلم "خلية هامبورغ" يذكِّر المشاهدين بقدرة الدراما الوثائقية على الجمع بين نقاط

ضعف كل من الفيلم الوثائقي والفيلم الروائي، يحاول "غوانتانامو" الجمع بين بعض من أوجه قوتهما. فحيث حاول فريق بيرد في تصويرهم لما كان يدور في رأس كل من الجراح وعطا استبدال الشك بسرد ذي مصداقية (حتى إن لم يكن ممكناً إثباته)، استخدم وينتربوتوم ووايتكروس نقاط الضعف في سرديات "التيبتون" لتعزيز صدقية الفيلم. وهذا يجعل "غوانتانامو" أكثر أهمية، حيث لا يتنازل لجعل شخوصه أكثر إنسانية، ولا يطمح إلى أن يجعل منهم أبطالاً.

وعلى الرغم من أن ثلاثة من أبطال الفيلم الأربعة لا يزالون على قيد الحياة لتقديم رواياتهم الشخصية لما حدث، هناك أمور متعلقة بقصص "ثلاثي تيبتون" لا تختلف عن تلك المتعلقة بقصص عطا والجراح: ليس لكونهم أوروبيين مسلمين أمضوا وقتاً في أفغانستان، بل لحضور ذلك العنصر القوي من عدم اليقين في حقيقة كيفية وصولهم إلى حيث انتهى بهم المطاف.

لقد صار معروفاً في سياق آخر أن شهادات "ثلاثي تيبتون" عن وصفهم لتزامن سفرهم من باكستان إلى أفغانستان عشية الغزو الأنغلو-أميركي لم تكن من أكثر الروايات إقناعاً، على الأقل من وجهة النظر الإدراكية للأحداث بعد وقوعها. من ناحية أخرى، نجد أن قصصهم تتوافق إلى حد بعيد مع ما يمكن أن تقوم به مجموعة من الشباب، في أواخر مرحلة المراهقة وبقيم غير محددة بعد، عندما يكونون في عطلة: شباب ممزقون بين التزاماتهم العائلية، وفرصة المغامرة التي أتيحت لهم في بلد ليس بالغريب تماماً بالنسبة لهم.

وعبر إدماج تقنيات سينمائية عديدة مع شهادات وثائقية ولقطات إخبارية، يُبقي صناع الفيلم الجمهور في حالة شك حول حقيقة الشهادات.

وما يضخم هذه الحالة من عدم اليقين هم الممثلون الذين اختيروا لتقمص شخصيات الفيلم، حيث وجوه الممثلين، بالمقارنة مع نسخ ما بعد غوانتانامو من أولئك الرجال الملتحين المتسمرين على مقاعد الذين يتحدثون في المشاهد الوثائقية، تنطق بالبراءة.

ثم تصطدم رواية "التيبتون" للأحداث مع السخافات اليائسة لما جاهد المحققون الأميركيون لإكراه المعتقلين عليه، وعلى المشاهد، من زاوية وينتربوتوم الساخرة في التصوير. في نهاية الفيلم، الحقيقة الوحيدة التي يمكن للجمهور أن يكون متيقناً منها، بغض النظر عن الوحشية غير المجدية لأمن الدولة الذي يجسده غوانتانامو، هي "تحولية" الحقيقة نفسها.

تم نقل السرد الإرهابي بعيداً عن تقاليد الفيلم التجاري وفيلم الدراما الوثائقية مع عرض فيلم "جوع" (Hunger) عام 2008. وهو أول تجربة إخراجية روائية للفنان البريطاني الحائز على جائزة "تيرنر" ستيف ماكوين، الذي شارك في كتابة قصته مع إدنا والش، ويروي قصة من قصص التشدد السياسي باللغة الاصطلاحية لسينما بيوت الفن.

يحكي الفيلم قصة الأسابيع الأخيرة في حياة الناشط في الجيش الجمهوري الإيرلندي بوبي ساندز (الذي يؤدي دوره مايكل فاسبيندر). في عام 1977، أدين ساندز بحيازة أسلحة نارية -بزعم أن المسدس الذي اتهم بحيازته كان قد استخدم في مواجهة بالأسلحة وقعت بعد أحد التفجيرات بين فريق من الجيش الجمهوري الإيرلندي وشرطة ألستر الملكية. ثم حُكِم عليه بالسجن 14 سنة يقضيها في سجن بلفاست سيء السمعة "مايز".

تزامن الوقت الذي تواجد فيه ساندز في "مايز" مع الفترة التي سحبت فيها الدولة البريطانية، بقيادة رئيسة الوزراء مارغريت تاتشر، الصفة

السياسية عن أعضاء الميليشيات الجمهورية الإيرلندية الذين يقضون فترات عقوبتهم في السجون البريطانية. وبسبب غضبهم على الجهود التي تبذلها الدولة للحط من قدرهم بمساواتهم مع المجرمين العاديين، رد السجناء باحتجاج "ارتداء الأغطية" و"عدم الاغتسال"[1]: لأن الدولة رفضت السماح لهم بارتداء ملابسهم الخاصة، ولأن الجمهوريين رفضوا ارتداء زي السجن، فسرعان ما أصبحت شعورهم طويلة ولحاهم كثة، وقذرين مرتدين أغطيتهم كالمآزر.

في عام 1981، وبعد أربع سنوات من خوض الاحتجاج، أمرت قيادة الجيش الجمهوري الإيرلندي ساندز بالتفاوض حول قضية الملابس. فتلت ذلك سلسلة من الإذلال من قبل البريطانيين، الأمر الذي جعل ساندز يبدأ إضرابا عن الطعام انتهى بموته بعد 66 يوماً. ونتج عن الإضرابات عن الطعام المتزامنة مع إضرابه موت 9 سجناء آخرين. كما لقي ستة عشر من ضباط السجن مصرعهم خلال تلك الاحتجاجات.

هناك عنصر تحقيقي وراء فيلم "جوع"، ولكن، خلافا لشيريدان وبيرد ووينتربوتوم، لم يقم ماكوين بتصوير سيرة ذاتية، أو سرد كشفي مستوحى من وثائقي. بدلاً من ذلك، يتكشف الفيلم من خلال ثلاثة فصول، كالمسرحية. في الفصلين الأول والثالث –حيث الأول يقدم لنا سجن "مايز" وساندز والمجموعة الصغيرة من الممثلين المساعدين، والثالث يصور

(1) سمي هذا النوع من الاحتجاج كذلك لأن المعتقلين من أعضاء ميليشيات الجيش الجمهوري الإيرلندي رفضوا ارتداء بذلات السجن التي تجعلهم في مقام السجناء العاديين، وتخلع عنهم صفة السجناء السياسيين. فاكتفوا بارتداء أغطية فرشهم. كما رفضوا الاغتسال احتجاجاً على الاعتداءات التي كانوا يتعرضون لها من طرف حراس السجن كلما قصدوا دورات المياه. فتم في البداية تزويدهم بمغاسل لليدين في زنازينهم، وحين طالبوا بتركيب وحدات استحمام لهم قوبلوا بالرفض، فتخلوا حتى عن المغاسل اليدوية. وقد سمي هذا الاحتجاج كذلك "الاحتجاج الوسخ" (المصدر: ويكيبيديا) (المترجمة).

الإضراب عن الطعام -يكاد يغيب الحوار. أما الفصل الثاني فكله حوار، حديث بين ساندز وقس كاثوليكي (ليام كانينغهام)، ومعظمه يتألف من لقطة واحدة مدتها 15 دقيقة.

وعلى الرغم من كونه محور القصة، تطلب الأمر أكثر من 20 دقيقة ليظهر ساندز كشخصية محورية. واستخدم ماكوين ذلك الوقت لتصوير رعب "مايز"، أولاً، من منظور حارس السجن رايموند لوهان (ستيوارت غراهام). حيث يقابله المشاهد وهو يغمر يديه المجروحتين في مغطس حمام مملوء بالماء البارد. من مهام لوهان الروتينية ضرب السجناء الإيرلنديين المتمردين لحملهم على الخضوع. وبينما تراقبه الكاميرا وهو يغادر منزله في الصباح، أو أثناء مزاولته لعمله -بدون روح دعابة أو ممتعاً زملاءه بإحدى حكاياته- أو يزور أمه في بيت العناية بكبار السن، تظهر بجلاء الآثار الخطيرة لمهنة لوهان على حياته.

وتتخلل هذه المشاهد لقطات من وجهة نظر السجناء الإيرلنديين، وتحديداً ديفي جيلن (برايان ميليغان). عندما يصل إلى "مايز"، وبعد طقس التعرية والضرب، يوضع في الزنزانة التي يتقاسمها مع زميله المناضل جيري كامبل (إيان مكماهون). وبينما يخطو إلى الداخل يبدو جيلن غير قادر على البلع. أما كامبل فيبدو في كل تفاصيله كناسك شرقي، وقد لطخ كل إنش مربع من جدران الزنزانة بالطعام والبهارات وفضلاته، وحولها إلى لوحة انطباعية لتصوره الخاص للجحيم.

وبعد بضعة أسابيع على تقاسمهما الزنزانة نفسها، وحين يقرر جيلن وكامبل إعداد أنفسهما لمقاومة الاستحمام الإجباري، تتجه الكاميرا إلى السجين الذي سنعرف لاحقاً أنه بوبي ساندز، حيث يختاره الحراس لكي يقوم لوهان بغسله وحلق شعره. فيقاوم ساندز مما يجعل التنظيف وحشياً.

فيلم ماكوين ليس بأي حال ترويجاً لموقف سياسي معين على حساب آخر، ولكن ليس من الصعب أن نرى مع من يتعاطف صانعو الفيلم. وتماماً كما استخدم وينتربوتوم تصريحات بوش للصحافة، نجد هنا تاتشر ناطقة باسم الدولة، في تصويرها المعاصر لما كان يحدث في "مايز". كما تم بث رأي الجمهوريين، وبشكل قوي خلال الجزء الثاني من دردشة ساندز الساخرة مع الكاهن. حين أخبر بعزم ساندز على البدء في إضراب عن الطعام، قال الكاهن للمناضل إنه بعد أربع سنوات قضاها في "مايز"، ليس في مقدوره أن يخطط بكيفية استراتيجية. ثم اتهمه بأنه يسعى إلى الاستشهاد.

يجيب ساندز: "حياتي تعني كل شيء بالنسبة إلي". "الحرية تعني كل شيء... هذه واحدة من تلك الأوقات التي تتوقف فيها مؤقتاً. إنه وقت للإبقاء على معتقداتك نقية. وأعتقد أن وجود إيرلندا موحدة هو حق وعادل... أن يكون عندي احترام لحياتي، ورغبة في الحرية، وحب لامتناهي لهذا الاعتقاد، يعني أنني أستطيع أن أتخطى أي شكوك يمكن أن تكون لدي".

الكلمات نفسها أقل إثارة للمشاعر من شغف وكاريزما الرجل الذي ينطقها. ورغم أن شخصية ساندز هي محور هذه القصة (وأداء فاسبيندر المثير للإنتباه يجعلها كذلك)، نجد أن "جوع" ليس وثائقياً ولا سيرة ذاتية في قالب روائي. وعلى النقيض من بيرد التي تفترض أن أبطال فيلمها مذنبون، يتحاشى ماكوين الخوض في القضية الأساسية التي أدت إلى دخول ساندز السجن. فأسقط من السرد تماماً ما إذا كان أو لم يكن مذنباً بتورطه في الإرهاب.

لقد تم استخدام "مايز"، وأولئك الذين يعمرون المكان، والنضال من أجل صفة الوضع السياسي والإضراب عن الطعام، من أجل أمر أكبر من مجرد النقاش السياسي الضيق. هذه العناصر توفر لوحات وجودية

جاهزة بالنسبة لكاميرا المصور السينمائي شون بوبيت الذي يعود إليه الفضل في كون فيلم ماكوين (الذي فاز بالسعفة الذهبية في مهرجان كان في عام 2008، إضافة إلى جوائز أخرى) المعالجة السينمائية الاكثر جمالية وفنية لقصة سياسية في الذاكرة الحديثة.

بينما يجلس لوهان وحيداً في غرفة الطعام يتناول وجبة الإفطار، تنتقل العدسة بين منديل في حضنه، وتساقط الفتات الذي يعقب أول لقمة من الخبز المحمص. في الـ"مايز"، نرى سجيناً يشعر بالملل لا يقوم بالوقف على سريره لتمرين جسمه (لأنه لا توجد أصلاً أسرة للوقوف عليها)، فعوضاً عن ذلك يلطخ الجدران بفضلاته محولاً الزنزانة إلى فن تجهيزي حول تيمة الموت.

في بداية الفيلم، حين تقوم نساء إيرلنديات بضرب أغطية القمامة على الرصيف، لا يتم ذلك على وقع لحن من موسيقى الروك الصاخبة؛ بل يصبح هذا الصوت واحداً من اللوازم الصوتية القليلة التي تتكرر في الفيلم، جنباً إلى جنب مع الصمت السائد ليزيد من حدة العنف الذي يتعرض له شخوص الفيلم. وحينما يقوم السجناء في وقت واحد بإفراغ دلاء مليئة بالبول من تحت أبواب زنازينهم في الممر الخارجي، يتطابق ذلك مع تكتيكات أحد السجناء في المقاومة غير العنيفة. كما يوفر جسراً تيماتياً بين الفصلين الثاني والثالث –حيث يقوم حارس يرتدي بزة من المطاط بالهجوم على برك البول بمواد مطهرة ويدفع السائل بواسطة ممسحة للأرضيات لإعادته إلى داخل الزنزانات.

لا يشير "جوع" في عنوان الفيلم إلى أعراض عدم الأكل بقدر ما يشير إلى الرغبة العارمة التي تعزز التشدد، والتي تعبر عن نفسها في هذه

الحالة في قرار الإضراب عن الطعام. وشخصية ساندز ليست فقط عنصراً من سيرة ذاتية، بل هي عدسة ينعكس من خلالها مشروع التوق الوجودي لـ"الحقيقة"، وهو المصطلح الذي يدعو إلى التشكك عندما يوضع مقابل السياسة. إن جمال عمل ماكوين هو أنه بالإمكان الاعتقاد ليس فقط أن الجوع من أجل الحقيقة يمكن التعبير عنه في العمل السياسي، ولكن الممارسة السياسية يمكن رؤيتها باعتبارها فناً.

خلاصات

للوهلة الأولى، يبدو أن هناك اختلافات منهجية بين التناولات لـ"الإرهاب الإسلامي" و"الإرهاب غير الإسلامي" في "باسم الأب"، و"خلية هامبورغ"، و"الطريق إلى غوانتانامو" و"جوع ". وأوجه التشابه الأساسية التي تربط بين قصص الجيش الجمهوري الإيرلندي وقصص الجهاد التي تقوم عليها هذه الأفلام تجعل هذه الاختلافات أكثر إثارة للإهتمام.

في كل من "باسم الأب" و"الطريق إلى غوانتانامو"، كان أبطال الفيلمين متهمين ظلماً بالإرهاب. وفي القصص المقتبسة لفيلمي "خلية هامبورغ" و"جوع "، من ناحية أخرى، لا يوجد أي شك في أن أبطال الفيلمين لم يكونوا أبرياء من التهم الموجهة إليهم.

على الرغم من هذه الاختلافات الأساسية في الحبكة الدرامية، يقدم كل من "باسم الأب" و"الجوع" بحماسة تصويرات متعاطفة لأشخاص أبطال هم محور كل من القصتين. وهذا يتناقض مع الفيلمين الآخرين –حيث تناولات الدراما الوثائقية للمجموعات تتميز بالتوتر الدرامي السائد والبعد الإنفعالي. قد يتساءل المتفرج عما الذي يجعل قصص الإرهاب الإيرلندي

تخلق أبطالا آفرادا مثل ساندز وكونلون (مقابل "رباعي غيلدفورد")، في حين أن الإرهاب الجهادي ينتج قصصاً عن جماعات مثل "خلية هامبورغ"، و "ثلاثي تيبتون". هل هذا يعكس حقيقة أن قصص هؤلاء الرجال المسلمين تتم روايتها من قبل صناع سينما (بيض) بريطانيين؟

ربما! ولكن هناك عوامل أكثر من مجرد العرق والديانة اللذين ينتمي لهما أبطال هذه الأفلام. ألّف كل من كونلون وساندز كتباً أثناء أو بعد فترة سجنهم، على سبيل المثال، كتب وفرت مصدراً لمواد الأفلام التي أُنتجت حولهم. في حين لا توجد أي طريقة للوصول إلى أي رواية شخصية للسيرة الذاتية لكل من الجراح وعطا. أما شهادات إقبال وأحمد ورسول فهي جزء من فيلم وينتربوتوم، إلا أن استخدامه لهذه المادة المصدر أكثر خطورة مما قام به شيريدان وماكوين.

ومن المغري أن تُنسَب بعض الاختلافات بين أفلام الإيرلنديين وأفلام المسلمين إلى بعد المسافة. وليس من الغريب على الفنانين في لبنان أن يلاحظوا -على الرغم من أن السياسات المختلة يمكنها أن تلهم فناً قوياً- أن العمل الجيد يتطلب من الفنان أن يُبقي مسافة بينه وبين تلك السياسات. يمكن أن يعني هذا مسافة شخصية من القضايا السياسية المطروحة. كما قد يشير إلى المسافة التي يمكن للوقت أن يحدثها بين الفن والأحداث التي أستُلهِم منها -الحرية في إعادة خلق الشخصيات التاريخية كأعمال فنية كامتياز يوفره الزمن.

ويبدو أن هناك بعض التأكيد لهذا الأمر في "جوع"، والذي يتعلق بقصة انتهت في عام 1981. يمكن أن يكون جزءاً من حماس فيلم شيريدان المتحيز الذي أخرج عام 1993 نابعاً من تقاربه الزمني من عام 1989، حيث

تم إطلاق سراح "رباعي غيلدفورد"، وحقيقة أن المشاكل لم تكن قد أُنهيت بعد. ومن المرجح أيضاً أن عدم وجود مسافة يفسر الغضب المناهض لبوش في فيلم وينتربوتوم (الذي عُرض بعد سنة من الإفراج عن "التيبتون")، المتوازن بالتحفظ الذي عوملت به شهادات المعتقلين.

ومن المرجح أيضاً أن أموراً مثل القرب التاريخي من 11 سبتمبر 2001، والطبيعة والحجم غير المسبوقين لهذا الهجوم، ومحدودية فرص الوصول إلى تجارب مرتكبيه تفسر لماذا اختار كاتبا "خلية هامبورغ" بينيت وبيرمن ألا يغامرا بالغوص عميقاً في ما كان يدور في رؤوس أبطال فيلمهما، وما جلبه ذلك من أوجه قصور كبيرة على الفيلم.

هذا لا يعني أن الاستشراق لم يلعب أي دور في تنفيذ "خلية هامبورغ". فقد عبر بعض أفراد الجمهور عن غضبه تجاه جهود الفيلم الرامية إلى أنسنة الجراح وعطا وشركائهم. لماذا ينبغي أن يسدي صناع السينما هذه الخدمة للإرهابيين، هذا ما دفعت به بعض وسائل الإعلام الأميركية الغاضبة، في الوقت الذي لم يقدم الإرهابيون المراعاة نفسها لموظفي مركز التجارة العالمي والبنتاغون؟ في هذا السياق، يعتبر "خلية هامبورغ" رداً على الخطاب الاستشراقي الشعبي المتصاعد الذي طبع الفترة التي أعقبت هجمات 2001. ليس هناك شيء استشراقي في حد ذاته في هذا الخطاب، ومع ذلك، فهو مشابه لما يمكن ملاحظته بين البروتستانت الإيرلنديين عندما يلتقون أجانب متعاطفين مع حزب شين فين، وبعض اللبنانيين الذين لا يستطيعون أن يفهموا كيف يمكن المرء أن يحس بأي نوع من التعاطف تجاه محنة الفلسطينيين.

لقد كانت جهود صناع السينما أقل قابلية للرفض من قِبل أولئك الذين يعتبرون أن هجمات 11 سبتمبر لم تكن إعلاناً للحرب أكثر مما هي

مجرد رد فعل غريزي على عقود من السياسة الأميركية تجاه العالم العربي الإسلامي وجنوب العالم بصفة عامة. وبالنظر إلى الأمر في ضوء هذا، فإن سياسات مشروع بيرد -على افتراض أن أي فعل مريع ينفجر من المزج بين السياسة الفاسدة وحالة النفس الإنسانية- من أسمى السياسات أخلاقية.

وتبقى هناك أوجه القصور في الطريقة التي قدم بها الفيلم حالة النفس البشرية تلك. قد يكون من الرغبة الشديدة لطبيعة الدراما الوثائقية في "التوثيق" أن كلاً من فيلمي بيرد وويتربوتوم يبحثان عن تفسيرات منطقية لما حدث. إن وضع وجه إنساني قابل للفهم على أحداث محيرة ومروعة هو ممارسة للمسكوت عنه. واحدة من صفات "جوع" التي جعلته الأقوى من بين هذه الأفلام الأربعة من حيث الجمالية هي جهوده للقيام بأكثر من مجرد تصوير "ما حدث"، فقد توصل إلى بعض المغزى لذلك الإخلاص البعيد عن الوصف تجاه منظومة قيم دفعت بساندز إلى تجويع نفسه حتى الموت.

بفعله ذلك، تجاوز ماكوين "الغيتو" الفني لفكرة ضيقة هي: قد تمثل الاضطرابات الإيرلندية السياق الوثائقي لفيلم "جوع"، ولكنها ليست حقاً فكرته المحورية. ربما يدور حول رجل مستعد للموت من أجل قيمه. ولحسن الحظ، هذا أمر لا يقتصر على الإيرلنديين، أو على المسلمين دون سواهم من الأعراق أو الديانات.

الحادثة الإرهابية

في رواية جون أوبدايك الأميركية

وضّاح شرارة

يروي جون أوبدايك (1932-2009) في "رابّيت مدرَكا" Rabbit redux، الصادر عن دار 1971، Alfred A. Knopf، حادثة قتل إرهابية غير متعمدة. والحادثة اقترفها في ولاية تقع بوسط الولايات المتحدة، في 1969، أشباه من كانوا يقتلون السود في الخمسينات والستينات المنصرمة، في ولايات الجنوب الأميركي، من بيض الطبقات الوسطى و"حلفائهم" وأنصارهم ومأجوريهم المرتثين، والزائلين عن مرتبة مضطربة، وعلى شاكلة قتلهم. وعلى هذا، فإرهابيو الرواية الأميركية الكبيرة ليسوا السود، ولا المهاجرين الجدد، ولا مهاجري الجيل الثاني -بل الرابع، على قول فيليب روث في "(موسيقى) ريفية أميركية"- ولا "العرب المسلمين الأميركيين".

غداة 35 عاماً على روايته هذه، يتناول أوبدايك في "إرهابي" (2006) قصة الفتى التلميذ أحمد عشماوي، المولود من مصري مهاجر ومن ممرضة أميركية شقراء، وإعداده تفجير شاحنة في نفق بضاحية نيوجيرزي. وبين روايتي جون أوبدايك، يقص فيليب روث، في الجزء الثاني من "ثلاثية" ضعيفة الأواصر، نشر في 1997، انخراط ميري ليفوف، بنت سيمور ليفوف "السويدي" وارث مصنع القفازات في نيويورك، في حرب السود على البيض تحت لواء "الفهود"، وقتلها عمداً نساء صادفتهن في "عمليتها". وعلى جهة ثقافية وجغرافية بلدانية وتاريخية بعيدة، عمد علاء الأسواني، "عمارة يعقوبيان" (2002)، إلى تعقب انقلاب طه محمد الشاذلي من طالب جامعي قصارى أمنيته لباس بزة شرطي إلى جهادي مقاتل، من غير أن يقصر تعقبه على الانقلاب هذا.

وتناول قتل إرهابي في رواية، أو عمل روائي، قد يكون امتحاناً روائياً قاسياً. فحمل الجريمة على فاعلها يدعو إلى اختصار هذا الحمل في علاقة

سببية. وتبدد العلاقة السببية، وما يكتنفها من تعليل نفسي تحليلي (فرويدي) وثقافي ويلابسها من أسباب اجتماعية، الحادثة الروائية. فتنخرط هذه في "سلسلة الوقائع" المولود بعضها من بعض ولادة يستوفي "ولدُها سرَّ أبيه". وعلى هذا، تخرج الحادثة عن سمت الولادة، وعن إضمارها ابتداءً يحيط سلفاً بأقدار المولود ومصائره. والمقارنة بين روايتي أوبدايك، ورواية روث على نحو أضيق، وبين قصة علاء الأسواني، تختبر "عمل" الرواية في مادة الإرهاب، وإنشائها المادة هذه إنشاءً روائياً، من غير زعم ان المقارنة تحتمل الإفضاء إلى استخلاص ما يشبه منهجاً أو طريقة. فهي (المقارنة) ليست معيارية، ولا هي مقايسة أو حملاً على قياس أول، بل هي وصفية وتشريحية ووظائفية، أو هذا سائقها من غير ادعاء أنها وفت به والتزمته. والجزء الأول من المقارنة هو بعض عمل في إطار IFPO (المعهد الفرنسي للشرق الأدنى) رعاه فرانك ميرمييه F.Mermier، مدير المعهد السابق.

الاقبال على الالتباس

وتروي "رابّيت مدرَكاً" قصة متماسكة، "بدايتها" القصصية المباشرة، وذريعتها، انفصال هارولد انغستروم وجانيس سبرينغر، وترك هذه زوجها، عامل الرينيوتيب في مطبعة قادمة على صرف بعض عمالها، إلى عشيقها. فيسعى الزوج إلى امرأة تشاركه فراشه، في انتظار عودة زوجته التي يراها وشيكة. و "يقع" على جيل بيندليتون، المدمنة والهاربة من امها وزوج الأم، وعلى سكيتير، وسيطها الأسود و "مرشدها" الفكري وقوادها. ويحل هذان في ضيافة العازب الموقت على مرأى من ضاحية البلدة وأهلها الجدد والمحافظين. فيريد بعض هؤلاء تأديب المضيف على استضافته نواة "القبيلة" الهيبية، ويوعزون بحرق مرأب المنزل أو يتولون الحرق بأيديهم. فتقتل الصبية في الحريق الإرهابي والمفتعل.

ويهرب الوسيط الأسود من التهمة. وتروع الحادثة الزوجة، وتخيفها على ابنها، وفي الأثناء يهجرها عشيقها المريض، فيعود الزوجان واحدهما إلى الآخر، أو إلى فراش مشترك في غرفة موتيل بضاحية البلدة. وإيجاز القصة على النحو، الأمين، هذا يعريها من معظم ناسها وتواريخهم، ومن معظم الأفعال وسياقاتها، ويسكت عن الدواعي كلها، وعن مصادرها ومواردها، وعن المقالات ولغاتها، والأماكن وخرائطها. ويبدد الإيجاز الفرادة والتواتر على قدر ما يبدد المفاجأة والتوقع، وصدور الحوادث عن المنازع القديمة ونجومها عن ظروف طارئة، معاً.

فحين يسأل شرطي يتولى التحقيق في حادثة الحريق المفتعل الذي أودى بالصبية جيل بيندليتون، الضيفة على هاري (هارولد) آنغستروم، الملقب برابّيت، عن الشاب الأسود الهارب، وهو الضيف الثاني في منزل هاري، والمظنون في الحريق المفتعل، يسأله: هل كان الشاب الأسود، هيوبرت جونسون المدعو سكيتير، يرهبكم؟ يجيب صاحب البيت ومضيف الصبية والشاب: "لا، كان يسلينا". وسؤال الشرطي المحقق -وهو يبطن تهمة بالإرهاب تقع على شاب أسود سبق ان حارب جندياً في فيتنام، ويتناول المخدرات الثقيلة ويتجر بها، ويخطب خطابة حادة ومتصلة في حقوق السود ويصور نفسه "مسيحاً منتظراً"- صدى مباشراً وآنياً للوقت الذي تحصل فيه حوادث رواية جون أوبدايك "رابّيت مدرَكا" ووقائعها، أي صيف عام 1969 وخريفه.

ففي الأشهر الخمسة أو الستة الأخيرة من العام وقعت حوادث عرقية في بعض مدن الولايات المتحدة الأميركية، أبرزها مدينة يورك، رددت أصداء اغتيال مارتن لوثر كينغ في أوائل نيسان (أبريل) 1968 في مدينة ممفيس

الجنوبية، وخلفت 46 قتيلاً ومئات الجرحى. واتفقت حركة السود الأميركيين على وجوهها المتفرقة، المدنية السلمية والأهلية أو القومية المسلحة والاجتماعية العمالية والثقافية الحياتية اليومية، مع الاحتجاجات الطالبية العريضة على حرب فيتنام والتجنيد الإلزامي، وشيوع مذاهب موسيقية وغنائية ومسرحية واستعراضية احتفالية، تؤدى على مثال الشعائر الجماهيرية، وتمزج الغناء والموسيقى والرقص بتناول مخدرات وجهر صور "الحب" على الملأ.

ويربط سؤال الشرطي الحادثة الجرمية الملتبسة، أي قضاء الفتاة البيضاء الفتية والهاربة من دار أمها الثرية في حريق منزل تركته صاحبته وألجأ إليه صاحبُه "العازب" الصبية التائهة والشاب الأسود الهارب، بجملة حوادث ووقائع خاصة وعامة، معاصرة ومتواقتة. فالإرهاب، أي تقصد القتل بواسطة الحريق المفتعل، جريمة يحملها الشرطي، وهو الرجل الأبيض المحلي الأشيب الشعر والمتخفف من شارة سلك الشرطة والمكسور الأنف، على فعل يرتكبه مظنونون يدخلون في باب أو فئة.

ولا ريب في أن شاباً ملوناً ومن غير عمل ومطلوباً بحيازة مخدر وهارباً متخفياً، يسلك طريقاً لا التواء فيها إلى باب المظنونين وكتلتهم. فهو، على قول الشرطي، من سود برِيوير، المدينة الصغيرة التي ولد بها هاري انغستروم ونشأ ويعمل ويقيم ومَنزله المحترق بضاحيتها الجديدة، بينْ فيلاس. وسود بروير متصلون، على معنى المواطأة، بسود فيلادلفيا وكامدين ونيوارك، معاقل حركة السود الناشطة القريبة والكبيرة.

وراقبت الشرطة سكيتير، المتنازع الاسم بين هيوبرت جونسون وهيوبرت فارنسويرث ومن غير هيوبرت في الحالين، وهي على علم بضآلة

شأنه ومرتبته. ولكنها آملت في تعقب خطوه إلى الكتلة ذات الشأن، والعالية المرتبة في العالم المضطرب بضاحية "الحدود والقوانين"، على ما شعر نلسون، ابن هاري، وهاري نفسه من بعد ("أحس في نفسه تعاظم ما يشبه موجة أو كتلة من عشق القانون").

والواقعة الأخيرة في جملة الوقائع العرقية الملونة التي تقود استدلال الشرطة ومحققيها هي حادثة يورك. ويستدرج المحقق مضيف الصبية التي قضت لتوها احتراقاً، إلى متابعته على رأيه في الاضطرابات العرقية، والاجتماعية والسياسية و"الثقافية"، فيخاطبه بسؤال ليس سؤالاً: "لا نرغب هنا في حصول يورك أخرى، على ما أظن؟" وكانت يورك مسرحاً لهرجة أهلية ملونة أطلق سود مسلحون في أثنائها الرصاص من بنادق ومسدسات، واختلط فيها "السياسيون" الناشطون والمنظمون بمروجي المخدرات والبطالين والمسجونين السابقين. والخليط هذا، شأن ما يشكل تمييزه وتبويبه على القانون ورجاله وذراعه، يخشاه رجال الشرطة. وهو منزلق إلى التباس الوقائع والفاعلين والنوايا وضياع حدودها ومسالكها، وتالياً إلى اضطراب أحكامها.

ويقبل الروائي إقبالاً قوياً، يكاد يكون محموماً، على الالتباس الذي يخشاه الشرطي ويعلم أنه لا مناص له من الخوض فيه، من غير رجاء تركه والتخفف منه، فهو مادة عمله وطينة الحياة التي يعالج عمله بعض شرائحها وأحوالها. وشرطيه، شرطي الروائي –شأن هاري بطله ونلسون ابن هاري وجيل القتيلة حرقاً وسكيتير أسوده وغيرهم– يتحرى وجه الإرهاب، من طريق سؤال صاحب المنزل المحروق عمداً عن ترهيب الشاب المتواري مضيفه الغريب، بين وجوه أخرى جائزة، تجوّزها جهات هبوب الحوادث ومصادر

هذه الحوادث ومسالكها الظاهرة. فهو يستجوبه (أي يطلب جوابه)، قبل الإرهاب، عن علة المادة الحارقة في مرآب السيارة، وعن حيث كان ساعة ارتكاب الجريمة، والذين يسعهم إثبات صدق قوله وذريعة براءته، على رسم تدرج تحقيق أولي في جريمة "عادية" (إذا جازت الصفة).

وينتقل إلى باب سؤال آخر، أكثر تخصيصاً من السؤالين العامين الأولين، يتناول استضافة رابيت الشابة الفتية وصديقها الأسود الهارب. وفي الأثناء، بين السؤال عن مكان الرجل حين شب الحريق القاتل وبين طلب السبب في الاستضافة والداعي إليها، يُعلم محققون على طرف الهاتف سيارة الشرطة الآخر المحقق بثمرة تحريهم صدق زعم هاري وتصديق الزعم. ويستقوي المحقق بالتصديق. فيطرح على المضيف وملجئ القتيلة والهارب سؤالاً يتناول خصوصية غامضة أو مشبوهة، وداعياً جائزاً إلى القتل: قد تكون القتيلة حاملاً من مضيفها وأراد هذا التخفف منها، ومن جنينها، فأشعل النار في منزله وقتل مضيفته "الثقيلة"، وأشبهَ معظم الذين يفتعلون تحريق منازلهم عمداً (والملاحظة الإحصائية هذه يدرك رابّيت مغزاها تلية وقت قصير حين يخبره شرطي آخر هو حارس المنزل ان التأمين يعوضه خسائره كاملة" ما دام العقار اشتري من طريق التسليف). فيجيب ان الشابة كانت، شأن بنات وقتها ونسائه مذذاك، تتقي الحمل و "الوقوع" فيه، بواسطة حبوب تحول دونه. ولا يحتاج المحقق إلى جملة ثانية تشرح الأولى، وتعقّب عليها. فيدعو محادثه إلى التكلم في حالها، وفيما انتهى بها وبالشاب الأسود إليه هو، وإلى منزله وضيافته.

التعريف البوليسي الثقافي

وتوجز الإجابة المقتضبة ما ربما لم يعمل المضيف فكره فيه من قبل. فلا يرى مسوغاً لاستضافته الصبية اليافعة والتائهة، ومدمنة المخدرات الثقيلة وداعية سلام الكائنات الصوفي، غير مغادرة زوجته منزلهما، ولحاقها بعشيقها اليوناني الأصل شارلي ستافروس، الموظف في وكالة أبيها بائع سيارات "تويوتا" اليابانية في السوق الأميركية (وهذا من سمات العصر وقسماته الاقتصادية والاجتماعية).

ولم يكن هاري رأى رأياً آخر يوم دعاه أحد زملائه السود في المطبعة التي يعمل فيها جنباً إلى جنب مع والده، قبل نحو خمسة أشهر، إلى الخروج من انكفائه المفترض على نفسه جراء ترك زوجته منزلهما، وعزيمته الزميل على موافاته إلى مقصف وناد ليلي يرتاده السود، لعله يقع على امرأة يضاجعها وتضاجعه، ولوح الزميل الأسود بهذا من قبيل الوعد، وتحل محل زوجته على ما يليق برجل في مثل حاله. فجيل أشبه ببديل من غائبـ(ـة). وهي جرّت إلى المضافة صاحبها الذي علقته وعلقها، وكانت الماريغوانا ومن بعدها حقن الإل إس دي صلة عقدهما المدمرة.

ويوضح المضيفُ للمحقق أن طرده سكيتير، لو عزم على طرده من بيته، لم يكن ليبقي جيل وحدها في ضيافته ويفصل بينها وبين صاحبها، ولكانت لحقت به وهو واسطتها إلى الماريجوانا والحقن في العروق. وعلى هذا، فالضيفان نزلا في ضيافته من طريق فجوة خلفتها المرأة وراءها حين غادرت البيت ولحقت بعشيق "رد(ها) إلى نفسـ(ـها)" و "جلا(ها) على حقيقتـ(ـها)"، على قولها في لغة الوقت النسوية، ورطانته السائرة والشائعة.

وكان شرطي أول التقاه صاحبُ المنزل وولده حال وصولهما إلى المنزل المشتعل –بعد دقائق من مهاتفة سكيتير الهارب هاري المدعو إلى عشاء ببيت بيغي فوسناشت الجارة والصديقة، وإبلاغه خبر الحادثة قبل هربه– تولى تحقيقاً أولياً في الهويات وتعريف الأشخاص، بحيال الحريق وإزائه، وفي وسط الفضوليين المتجمهرين وجلبتهم ولغطهم. ويعدّ صاحبُ البيت، وهو ينظر إلى الحريق والإطفائيين ويداري غضب ولده منه وتهمته له بتخليه عن جيل إلى سكيتير وتركه حمايتها منه، قاطني البيت المنكوب ونزلاءه، ويحصيهم ويعرّفهم اسماً وسناً وجنساً وصفة، على مسمع من الشرطي المدوّن.

وحين استيفاء التعريف الأولي، وظهور غرابة الجمع في المنزل الصغير بين رب الأسرة وولده الفتي، وبين الشابة الفتية والشاب الأسود، من غير معرفة وثيقة ولا صلة صداقة أو قرابة، يفترض الشرطي المدون أن الجمع المتباعد هذا لا يفهم التئامه إلا على مثال رهط المساكنة "الجنسية"، أو قبيلة المساكنة، الذي شاع في شباب حركة الاحتجاج على الحرب الأميركية وجمهور "الثقافة النقيض" واستعراضاتها ومشاهدها واحتفالاتها. فيخلص المدون من تعريف الأربعة –انغستروم، وولده نلسون المولود لهاري انغستروم وجانيس المولودة سبرينغر الغائبة، وجيل بيندليتون المؤودة في البيت المحترق والقادمة من مدينة ستونينغتون بولاية كونيكتيكيت، والمدعو سكيتير ربما فارنسويرث على ما يظن هاري وربما اسم آخر من بريوير نفسها– يخلص إلى أن رابطتهم هي رابطة مساكني رهط أو قبيلة. وقوام الرابطة هذه هو تداول الأقران والأزواج والمضاجعات وتعاطي المخدرات، والتعيش من الاحتيال على "الرعاية"، والإعداد للاحتفالات "القبلية" المشتركة والتظاهرات "اليسارية".

ويرد هاري تهمة الشرطي المدون، أي حمله اجتماع الأربعة ومساكنتهم على مساكنة قبلية وينفيها نفياً سياسياً، وهو الوجه الذي يحسب ان التهمة تصدر عنه ومنه. فيقول ساخراً: "رباه، لا! أنا محافظ واقترعت لهيوبرت همفري" (في انتخابات 1968، وهي انتخابات حاسمة خرجت الرئاسة الأميركية فيها من الديموقراطيين بعد ولايتين وفاز فيها الجمهوري ريتشارد نيكسون على المرشح الديموقراطي الرمادي الذي حل محل روبرت كينيدي، بعد اغتياله).

وتحري الشرطة، في هذا الفصل من الاستجواب الأولي الذي تولاه الشرطي المدون تلية اندلاع النار وفي الوقت التالي عن يد الشرطي المحقق، الإرهاب وعنه، على معنيي الترهيب المعنوي النفسي وتعمد القتل ثأراً عرقياً أو تستراً، هذا التحري بوليسي اجتماعي وثقافي سياسي. وسائقه أو ميزانه هو قرب سكيتير أو بعده من مثال الأسود "القومي" الذي تجتمع فيه دواعي الخروج على القانون وانتهاك سنن الحياة "الأميركية" العادية، على نحو ما يصفها جون أوبدايك وصفاً مادياً مستفيضاً. وتراوغ أجوبة رابيت التحقيق المستظهر بالمثال والرسم النمطيين. ورده (على) السؤال المباشر عن الترهيب بالقول ان سكيتير كان يسليهم، نقض على دواعي السؤال، وعلى المثال والرسوم البوليسيين السياسيين المضمرين في السؤال.

فالمخدرات وتجارتها واللون والسن والمساكنة والهرب والبطالة والخطابة القومية، إذا صدق المثال والرسم، وهما صادقان لأنهما يحظيان بقبول اجتماعي، ينبغي أن تستوفي علة الجريمة أو عللها. وهي توجب تهمة من تجتمع فيه، وعليه، العوامل والقرائن هذه كلها. ويذهب المضيف، وهو صاحب البيت والشاهد الأول، إلى أن المظنون مسلٍ، ولا يصلح مسوغاً لتهمة

أو ظن يصمد لتحقيق جاد. والقول هذا ينسب الشاب الأسود إلى المسرح أو إلى المحاكاة الإيمائية والاستعراضية، وإلى فن الخطابة والتشبيه. ويعطفه على الظرف الذي جمعه، هو هارولد انغستروم، بسكيتير المرة الأولى. فهما التقيا في المقصف أو الملهى الليلي، "بار الأصدقاء"، عشية اليوم الذي دعاه فيه زميله الأسود، بيوكانان، إلى مقصف لا يغشاه غير السود، ويقوم بإزاء جسر البلدة فوق النهر، بريوير، في بلوم ستريت. والملهى الأسود "أسود"، على ما يرى رابيت، "ليس إلا بعضاً من لغة السياسة"، يكتب أوبدايك في مطلع الفقرة التي تُدخل رابيت إلى "بار الأصدقاء"، مسرح أدوار وملعب أقنعة وميدان أطوار وأحوال.

ورابيت، حين يخطو خطواته الأولى، يبدو في عيون السود التي تستدير إليه وتثبته "رجلاً أبيض كبيراً ورخواً في بزة مناسبة (...) يشبه كرة سلة تنتظر رميها". وأول ظهور سكيتير، في الملهى إلى جنب بايب، المغنية و "الماما" والمومس لقاء 50 دولار لليلة، هو في صورة "لسان أجفل رابيت من بياضه: فم ملؤه لحم أبيض". وتُتمّ صورةُ الفتى "اليافع، وشعر لحيته المجتمع في طرف ذقنه (كأنه) عصارة ما قدِر على إنباته"، القناعَ المسرحي الذي يمثل سكيتير فيه وعليه. واسمه لقب أو اصطلاح مسرحي كذلك. وعلى هذا فهو لا ينسبه إلى أسرة أو أبوين أو رابطة تتعقب تحدره وأصوله وفروعه، ويقصره على صحب يتردد إليهم اليوم، ويسمون بالاسم هذا ظهوراته. وترجح الشهرة، أو اسم العائلة اللاحق بين جونسون وبين فارنسويرث (وفارنسويرث شهرة زميل أسود قديم، من جيل والد انغستروم، في المطبعة)، قرينة على رجحان الدور والاصطلاح والسيرة وحوادثها على "الأصل" أو الرابطة التي تعرف الاسم والهوية وتعين موضعهما من جملة مواضع.

وتتوالى قسمات الصورة الظاهرة. فبعد اللسان الأبيض والفم الممتلئ به وطرف اللحية المجتمع بطرف الذقن واليفاعة، يلم الوصف بجمجمة الرأس الضيقة و "فراش الصوف الأسود السميك قدر بوصة" على الرأس. وتخلل هذا كله تناول المادة المخدرة في لفافات السجائر وتداول اللفافات.

المَسْرحة والأفول

ويرهص اللسان، وبروزه ولونه وكلامه الحاد واستدراج حدته تعقيباً مستشرفاً ("يعود عليك لسانك بالشر يا ولد"، "وقاحاتك احفظْها في عقب حذائك"، يقول له بيوكانان في الملهى)، يرهص بمعظم الدور الذي يضطلع به سكيتير في أثناء نزوله ضيفاً على رابيت. فهو، في الأثناء، لم ينفك يتكلم ويروي ويعلّم ويشرح ويخطب ويقرأ ويقرئ مواضع من كتب انتخبها وأعْلمها بشارات. وكلامه وروايته وتعليمه وخطبه... هي معظم مادة ضيافته وتستهلك معظم وقت هذه الضيافة. ومسرحتُها هي ركن روائيتها. فالخطب الطويلة وملخصات الكتب إنما هي شروح على الحوادث الكبيرة المعاصرة، وأولها حركات السود القومية والاحتجاجات الحادة على الحرب الأميركية بفيتنام وفصول من الحرب نفسها، ومعلقات ملحمية وتاريخية بعضها هاذٍ وبعضها صاحٍ عليها. والثلاثة، غير سكيتير، هم الجمهور المصغي على تباين مراتب الإصغاء، وهو المؤدي الكاهن والوسيط. وأداؤه أو كهانته، كان موضع أخذ ورد وتأويل. فزعم، في ثنايا بعض المطولات الخطابية وتضاعيف سحب الانتشاء، انه المسيح المخلص.

وقبل أن يسر هاري إلى الشرطي المحقق أن هيوبرت جونسون أو فارنسويرث، يوم كان يعرفه بسكيتير وحسب ويقنع من معرفته بالاسم المنتحل هذا، أن الفتى الأسود كان يسليهم ولم يكن يرهبهم، كان هاري

تلقاء مسرح الفتى ويإزائه جمهوراً كوميدياً. وآية كوميدياه محاكاته اللاهية والساخرة، من غير مرارة ولا إفراط، بعض توقيعات المؤدي الخطيب اللفظية. فهو اعتاد توقيع جمله، وقطع الجمل الواحدة من الأخرى بلفظة يكررها تعني "مفهوم؟" أو "معلوم؟". وهذا التوقيع لم يلبث هاري أن أخذ يرد به على سكيتير، ويحمل اللفظة، وهي "محط كلام" ونافلة من نوافله، على محمل الجد، إمعاناً في مسرحة هازلة.

وحين يمضي المحقق على تأويل "شخصية" سكيتير تأويلاً سياسياً وبوليسياً وقصصياً ينتهي منه إلى تحقيق تهمته بالقتل، وافتعال الحريق سعياً في القتل، فينسبه إلى الجماعات السوداء القومية والمسلحة، يلاحظ المضيف ان ضيفه السابق والمتخفي بعد الحريق "كان يبدو، إذا أصغى المرء إليه، وقد تخطى الثورة إلى ما بعدها، وأشبه المتصوف، وليس مجرماً قاتلاً". وهذه هي الصيغة الجادة للمسلي المسرحي التي ذهب إليها رابيت نفسه قبل دقائق. والصيغة الجادة تتناول سكيتير على الوجه الذي قد يرى هو نفسه عليه. وثمت بالصيغة هذه أقوال سكيتير في "الفهود السود"، وبعض أعلام حركات السود ("نحن فتنتك أيها الرجل الأبيض وشطر من أحلامك. نحن كابوس التكنولوجيا، والطبيعة الطيبة واليانعة التي دمرتموها في أنفسكم حين غرقتم في النهم الدنيء. نحن نفايات الثورة الصناعية، ولذا فنحن الثورة التالية"، يقول سكيتير لهاري في ختام مناقشة مستفيضة موضوعها أميركا والسود).

ولعل تخطي الثورة إلى ما بعدها، وشبه التصوف، هو نفسه ما رآه هاري لتوه تسلية ومسرحاً. وحين يعمد سكيتير إلى تعريف نفسه و"حركته" ومثاله التعريف الخطابي الذي يتوسل به، ولا سبيل له إلى غيره وهو مترجح بين جمهور مسرحه وخطابته، وبين تجارته وتخفيه وأصدقائه، يجمع في

التعريف روافد حركة الشباب الأميركية ومنازعها اللونية العرقية والفوضوية والنسوية والعمرية والخلاصية والبيئية المسالمة و"السياسية".

والحق ان هذه الروافد ينبغي تعريفها على وجوه الأضداد: فالرافد اللوني العرقي هو الرد الأسود على "التاريخ" الأبيض، وقيام السود على البيض، وإيجابهم في قيامهم قيماً تخالف قيم "عدوهم". ويصح هذا في الرافد النسوي، وفي إبطال "العقلانية" التقنية... ولا يُخلص من تعريف على وجوه الأضداد، ونفيها أضدادها، إلى سياسة تسوغ حزباً ثورياً، على المعنى الذي يقصده الشرطي المحقق، ويفهمه عامل المطبعة في بلدة بريوير. فسكيتير تخطى الثورة إلى التصوف. ويريد هاري بهذا أنه تخطى السياسة إلى ما لا يجتمع في تعريف مركب، ولا يقتضي قتلاً، حقيقةً ومجازاً في آن.

وتناولُ سكيتير على وجه الضيف المسلي والمتصوف، أو على وجه المناضل القومي الأسود والقاتل الإرهابي الجائز، في الوقت الذي يلي احتراق المنزل، لا يستوفي إيحاءات الشاب الأسود الروائية، ولا يلم بالوجه الذي يراه عليه نلسون –ابن هاري انغستروم وبعض من "جمهور" سكيتير القليل وربيب جيل ورفيق نزهاتها في سيارة البورش البيضاء وربما "رفيق" أشياء أخر– في الوقت هذا. ويطل نلسون (نيلي في بعض المخاطبات) في سياقة الوقائع والحوادث التي تلت الحريق، وبلوغ خبره صاحب المنزل وعودته وابنه من زيارته إلى جارة قريبة، ويحْضُر الولد الوقائعَ وسياقاتها على نحو متنازع ومشكك في والده. فبينما الاثنان، الوالد والولد، في طريقهما إلى المنزل المحترق، ويتولى الوالد سوق سيارة "موستونغ" أعارته إياها الجارة القريبة المطلقة ووالدة زميل ابنه، تمر بسيارتهما "كتلة حمراء" هي سيارة إطفاء كبيرة ومسرعة. فتهتز لمرورها سيارة "الموستونغ"، وتنحرف إلى وسط

الطريق، حيث لا تزال ظاهرة بقايا سكة حديد الترامواي الآفلة والمعطلة. فيحسب الفتى ان أباه فقد سيطرته على المركبة، وينبهه إلى الأمر. فيجيب الأب، وهو رياضي ولاعب كرة سلة سابق ونجم فريق البلدة قبل نحو 15 عاماً يوم كان في العشرين، يجيب جازماً ومنتخياً: "أبداً. ليس أباك" (ليس من يفقد سيطرته... أباك، أي بأبيك). وقوله هذا هو من بقايا فتوة رياضية ومراهقة آفلة.

ومبنى حوادث الرواية أو "فرصة" حبكها الأولى، إنما هو على الأفول هذا وأزمته، في معرض الرواح إلى مسرح الكارثة. ويقيس الأفول الفرق بين الحوادث، على الوجه الذي يسع القارئ فهمها عليه، وبين مزاعم الشخصية الأولى في نفسها وعن نفسها. ويطل الولد على الحادثة، وعلى محل أبيه منها، من نافذة انحراف السيارة عن خط سيرها المستوي، وجنوحها إلى موضع لا تزال ماثلة فيه آثار الماضي القريب، ماضي البلدة وماضي والده. ويُروى هذا الشطر من الرواية فيما الاثنان رائحان إلى مسرح الحريق المتعمد الذي قتل الضيفة الصبية "جزاء" استضافة عامل طباعة الرونيوتيب، المنفصل عن زوجته، الصبية الهيبية والأسود المتصوف، وإعلانه الضيافة على ملأ ضاحية سكنية جديدة تحلها طبقة متوسطة محافظة وخائفة.

ويسبق الولد أباه إلى مشاهدة التماع ألسنة النار في الأفق القريب، قبل انعطاف السيارة إلى اليمين انعطافة حادة تقود إلى شهود حي بينْ فيلاس والإطلالة عليه سريعاً. فينبه مرة ثانية، الأب إلى أعراض الحريق واتفاقها مع محل المنزل. فيرد الأب جازماً أن الحي أبعد من الموضع. وينكر أن تكون أعراض اللهب البادية قرينة على حريق منزلهما. ولا تكاد السيارة تنعطف يميناً، وينفرج مشهد الحي، حتى يدرك هاري أن ابنه صدق فيما نبه إليه لتوه،

وأن السطح المشتعل "قبة محمرة" هو سطح بيت الأسرة الصغيرة. ويسبق الولد والده، مرة ثالثة، حين يوقف الوالد السائق السيارة على تخوم الحشد الذي يحجز بين المنزل المحترق وبينهما. وتحول كثافة الحشد، على بعد منزلين من منزلهما، بين الأب وبين المضي قدماً وبلوغ المنزل. وأما الولد فينسل ويوارب ويمضي صوب مقصده و "يتوارى"، حين يضطر الوالد إلى المدافعة بكتفيه وصدره، والاعتذار إلى المحتشدين عن مدافعته يُجهر مالِك المنزل المحترق (على خلاف تواري الولد، ووسع الولد فعل هذا نكرة من غير تعريف).

وحين يتوسط الرجل، أخيراً، فناء المبنى المحترق الأمامي، ويشاهد من قرب الشطر المحترق وجمهور المتفرجين من أهل الحي والبلدة، يجمع توسطه، والنظر الذي يتيحه التوسط، أطراف علاقة معقدة يسعه وحده جمعها. و"وحده" هذه تفصله من ولده الفتي. فهو، على خلاف ولده، في وسط "جزيرة الضوء" التي يصنعها "السينمائيون"، وهم مصورو شبكات التلفزيون عند منعطف عقد السبعينيات وصحافيوها المتهافتون على رواية الحوادث ومتفرقاتها من طريق الصورة الحية، قبل ان يُنسبوا إلى حرفة التلفزيون وقبل ان تلتهم الحرفة هذه السينما.

ويدرك الفرقَ السينمائي هذا من بلغ الثلاثين تقريباً في أواخر العقد السابع من القرن العشرين، وعاصر النزول الأميركي على القمر، ومشاهد النزول هي لازمة رواية جون أوبدايك هذه ومعلَمها التاريخي المباشر. وهو يتوسط دائرة الضوء السينمائية أو التلفزيونية، من وجه، ولكنه، من وجه آخر ملازم، "هامشي وبعيد ويغلبه الحنين ومكفوف (الاستجابة)". فمن دخل لتوه دائرة الضوء الإعلامي والتلفزيوني الوليد، ولم يألفها بعد وهو طابع حرفي ومهدَّد في حرفته الآفلة، من هذا شأنه لا عجب إذا شدته مشاعره

ومنازعه إلى الهامش والماضي والحِدَة، فدخل الحاضر أو استقبله وهو يمشي القهقرى، على قول ماركس وقبله هيغيل في ولوج الجماعات والمجتمعات غير المعاصرة تماماً، وصاحبة "الوعي غير المطابق"، التاريخ الكبير.

البناء على الاستعارة

ولكن الولد يخسر سبقه، إذا صدقت العبارة، حال بلوغه ووالده مسرح العمل الإرهابي وجريمة القتل غير المتعمد التي نجمت عنه. ويسع الوالد رؤيا مشهد الاحتراق، وحمل المشهد وعوامله المتفرقة على صورة مركبة ومعللة، على نحو ما يسعه التأريخ لبعض العوامل (فلاقط التلفزيون فوق قبة القرميد ركب على مرحلتين، فعوضت الثانية تقصير الأولى عن تلافي اشتباك موجات البث والالتقاط مع اجهزة الجيران المتكاثرة) ومقارنة الجزء بالآخر (فاللاقط يهتز تحت وقع ألسنة اللهب اهتزاز "شجرة هزيلة لا تزال متماسكة بخيط ما أو ببعض آصرة تشدها إلى جذورها"، وسحابة الدخان الأصفر الكثيفة تخرج من انهيار زاوية المنزل فوق حجرة النوم "رمادية وذهبية، لزجة وذائبة مثل بوظة سكر تنفر من يدي الحلونجي الملطختين").

ويقول الشرطي بصوت مسموع، وهو يكلم نفسه ويجيب غير متعمد ولا قاصد عن رعب الولد والوالد وربما، إن من صادف وجوده في الحجرة، إذا كان ثمة أحد فيها، قضى "شواء" منذ نصف ساعة، فيكرر ما سبق ان قاله الإطفائي، "مطمئناً" الولد وأباه إلى ان فتاة نائمة حين ينتشر دخان الاحتراق، ويملأ حجرة النوم، لا بد قضت اختناقاً قبل ان تتسنى لها يقظة. وبينما يكرر الشرطي قول الإطفائي يصيب الغثيان والتقيؤ الولد، فيميل بعضه على بعض، ويخرج من جوفه ما يثقل عليه، وينوء صدره وكاهلاه بحمله

وحفظه. فيستدرك الوالد على ما فاته حين بلوغه فناء البيت المحترق وأثبت له ولابنه موت الضيفة الصبية في الحجرة. فلم يملك الولد غير تهمة والده بالقتل، وتهديده بالموت جزاء فعلته. ولحظتذاك، أفلت الولد من والده، وأراد مهاجمته وضربه وركله، ونسبه إلى مواطأة سكيتير على قتل جيل.

وحامى رجال الشرطة والإطفائيون عن الوالد وأمسكوا بالولد. وأوّل هاري تهمة نلسون، ابنه، على وجه إناسي ونفساني مرحلي: فالولد في هذه السن لا يفقه جواز المصادفة ووقوعها، ويحسب ان كل ما يحدث في دنيا البشر إنما يحدث عمداً وقصداً، والراشدون البالغون وأولهم الآباء، يُسألون عما يحدث سؤال تبعة ومسؤولية.

وعزا نلسون موت الفتاة، رفيقته و "أخته" على معنى الشراكة في رعاية الأب (على ما قال الأب للمحقق) و "صديقة" الأب و "ضحية" سكيتير معاً، إلى تخلي هاري عن جيل بيندليتون وتركها لقمة إلى "الأسود المقيم معنا"، على ما يشرح الولد ويصرخ على مسمع الشرطة الممسكين به ليحولوا بينه وبين مهاجمة والده. ويعزو الولد إلى نفسه القوة على تخليص الصبية، وإيقاظها وإخراجها من سريرها وحملها، وهي "الخفيفة على الحمل"، خارج النار والحريق. ويردد الولد مرتين "أعرف ان في مستطاعي" تخليصها.

ويحقق الفتى ذو الثلاثة عشر ربيعاً خاطر أبيه في شأن إنسانية المقادير والتحكم الإرادي فيها. يرى نفسه سوبرمان لا يعييه اقتحام النار وسحب الدخان، وإيقاظ "الأميرة النائمة في الغابة" من غرة الحريق المميتة، بينما يشرح الإطفائي لرابيت جواباً عن توقع ابنه او تخيله حيدة النائم عن فعل الحريق وبقاءه حياً، وعن سؤال الأب الأطفائي ("وهذا ضرب من الحيوانات

القاضمة المسنة، كث الحاجبين وأسنانه الطويلة تغشاها الصفرة") عما إذا كانت جيل خرجت إلى الشرفة - استحالةَ مثل هذا الخروج حين يفاجئ الحريق النائم في نومه.

وحين يقر في روع الولد أن صديقته قضت، وتتسرب إلى رئتيه آثار احتراق البلاستيك والدهان وغيرهما من المواد المركبة، يغلبه الغثيان، ويعيد والدَه إلى حضانته ورعايته. وينقاد هو إلى الرعاية الأبوية، ويخلي "الولد" بين ابيه وبين "لمسه". ويمسك الوالد كتفي ابنه و "يتراءى له انه يحاول الحفاظ خارج الماء على سمكة كبيرة تريد العودة والغطس عميقاً وإلا ماتت". فيعود الأب سند ابنه، ومتكأ كتفيه. ويحنو عليه حنو الأم الغائبة والصديقة التي قضت، فيرد إلى خلف رأسه المائل إلى أمام الشعر الطويل "النسائي" المنسدل على رقبته "الحارة"، على حسبان الأب الحسي والجسماني، ويجدله شنيوراً أو شينيوناً وقاية من قذارة القيء.

ويحاول الأب أن يفيد من عودة الوصلة و"الحرارة" بينه وبين ابنه، فيتذرع بها إلى طمأنة الابن، على رغم ما سمع الابن ورأى، إلى خلاص جيل من الحريق والموت، وإلى رواحها ونأيها بنفسها بعيداً منهما. والطمأنة المصطنعة والمتعمدة وجه من وجوه حماية الولد-السمكة من الغرق، ومن وجوه موازنة الفرق الكبير والخطير بين "ثقل" الولد، كناية عن تعرضه لموت الصبية الصديقة وعن وطأة الموت، وبين خفة "عظامه"، كناية عن يفاعته ورخص بنيته وهشاشتها.

ويبني الكاتب على استعارة السمكة المستعادة، وهو أعملها لتوه، استعارة جديدة تردد صدى الحادثة القمرية المعاصرة: فيكتب أن الحادثة -مقتل

جيل في الحريق، وما سبق الحريق من إقامة مشتركة في منزل غادرته "ربته"، وما تخلل الإقامة من "مشاهد" ومن مسموعات- أشبه بصاروخ جوبيتر عاصف وصاعق سندُه، أو بنية ركيزة انطلاقه إثر اشتعال وقوده، ضعيف ويتهدده الانهيار تحت وطأة انطلاق الصاروخ. والاستعارتان ماديتان، الأولى مائية، والثانية فضائية هوائية ونارية، على تبويب الصور والمجازات الشعرية تبويباً اسقطسياً. والأولى جسدية ووجدانية على معنى إحساس النفس بـ(نفسها)، وآبدة على مثال الرسوم النمطية، والثانية ذهنية مجردة وتقنية ظرفية. وتترجح كتابة الرواية بين الحدين هذين، وتدعو إلى قراءتها على الحدين، على رغم تفاوتهما وتفرق منزعيهما.

وحادثة القتل الإرهابية اختبار انعقاد الحدين على رواية حادثة، وروايتها على حدٍّ حادثة مروية رواية روائية معاصرة (على ما في العبارة من تكرار آمل ألا يكون لاغياً او لغواً). ولعل تضافر الاستعارتين على رغم منزعيهما الماديين والديناميين المختلفين، على أداء حال الولد المفترضة، قرينة على اضطلاع "فن الرواية (الأميركية المعاصرة؟) بسرد الحوادث الفريدة والمتواترة، المفاجئة والمتوقعة، الصادرة عن منازع قديمة والناجمة عن ظروف ومصادفات طارئة، معاً وجميعاً. ويتولى السرد شبك الناس (وتواريخهم) والأفعال (وسياقاتها) والدواعي مصادرها ومواردها والمقالات (ولغاتها) والأماكن (وخرائطها) على حدود الفرادة والتواتر والمفاجأة والتوقع... ويتولى سلكَ هذه وأولئك، على الحدود وشرائطها، من غير تفريط بالكثرة وبعثرتها واضطرابها ولا قسر على الواحد الجامع والمتصل، من وجه، ومن غير انقياد إلى كثرة مرسلة "لَا إمام لـ(أفرادها)" أو آحادها، على قول بعض فقهاء المسلمين في الفوضى السياسية أو نفيٍ بات وقاطع لمنازع التضافر والالتقاء والانعقاد، من وجه آخر.

وذريعة أوبدايك إلى هذا تكثير الوسائط، ودوائر الرواية، وتخصيص السياقات على أنواعها وضروبها. فـ "أزمة" هاري، وهي إدراك "أميركا" إياه بعد ان أدركت أباه وهدمته على قوله هو في أبيه، لا تحصى وجوهها الشخصية والعامة. فإلى قلق العروة الزوجية، "جراء" خسارة الزوجين ولداً إذا صح رد القلق والاضطراب إلى سبب، وإلى قلق الزوجين البالغين سناً هي حد الانقلاب من حال الشباب إلى الاكتهال الجسماني والمعنوي، يبعث على القلق مرض الأم المصابة برعاش باركينسون، وهرم الوالد الخائف من قصوره عن رعايتها ورعاية نفسه وبيته، وبلوغ الولد سناً مضطربة، وتشككه في والده وأهله شأن أترابه، وانتشار الطلاق والانفصال في أوساط زملاء الدراسة السابقين في ثانوية البلدة، وعصف مسألة السود وحرب فيتنام وحركات الاحتجاج و "ثقافته" في الشباب والمجتمع الأميركيين، وفي سياسة الولايات المتحدة، وتطاول آثار المسألة العرقية والحرب الخارجية إلى الهوية الأميركية و"وطنية" المهاجرين من الجيل الثاني.

وفي الأثناء تنتقل البلدة من طور إلى طور، وتنقسم أماكن قديمة (مونت جادج، حيث يقيم الوالدان) وأخرى جديدة (بين فيلاس حيث يقيم الابن ومن هم على شاكلته عملاً ودخلاً)، ومهناً قديمة وأخرى مستحدثة، ويتركها بعض سكانها القدامى، ويفد إليها سكان جدد، وتميل عمارة مبانيها إلى مواد مركبة، وإلى "الأجنحة" في الضاحية القريبة. وتمثل أميركا البعيدة بعض الشيء، في تلفزيونها وإنجازها القمري وبرامج تسليتها ونشرات أخبارها ولغات جماعاتها (السوداء والنسوية والموسيقية...) وضعف رابطتها العائلية، واستقبالها السلع المستوردة من أنحاء العالم. ولكن هذا، وغيره، لكان ينقلب اجتماعيات مبعثرة لولا روايته على وجوه المسرحة والمحاكاة والاستعارة، على ما مر.

أحمد عشماوي وجيل بيندليتون

في أعقاب ثلث قرن على رواية "رابيت مدرّكا"، وخمسة أعوام على "غزوة" نيويورك وواشنطن، على قول أسامة بن لادن وأصحابه في مهاجمة البرجين التوأمين بطائرتي ركاب، خرج جون أوبدايك على الجمهور برواية وسمها باسم مختصر وخال من التعريف، "إرهابي" Terrorist (عن دار Alfred Knopf / Random house بنيويورك، 2006). وكانت الرواية الأولى، في 1971، حركات السود ومناهضة حرب فيتنام والثقافة النقيض والنساء والشباب، على ما مر، إلى "حركة" هبوط المركبة الفضائية على سطح القمر وإيذانها، في 1969، بانقلاب العلم، وهو إحدى قوى العصر الاجتماعية الراجحة، تقنية علمية أو تكنولوجيا (او تقانة، على تعريب مصيب). وحادثة القتل "الإرهابية" التي ترويها، في مجرى حوادث كثيرة أخرى، عَرَضية وفرعية، وغفل من تعريف مرتكبيها.

والحادثة –وهي انتهت إلى موت الصبية البيضاء، اللاجئة من كونيكتيكيت، اختناقاً في حريق منزل الملقب رابّيت، مضيفها وعشيقها الموقت وتاركها إلى المخدرات والتسكع ورابطتها المدمرة بصديقها الأسود "المتصوف"– غير متعمدة على الوجه الذي انتهت إليه. ويتحاشى أوبدايك تعقب مرتكبيها المباشرين، وعلاقتهم بمحرضين مفترضين، على رغم تسميته الصريحة اثنين من سكان ضاحية بين فيلاس، وقصِّه لقاءً جمعهما إلى هاري انغستروم حذراه فيه من مترتبات استضافته ضيفيه المتعرين والمستعرضين على أنظار الأولاد بعض مشاهدهما ووقائعهما الغرامية.

وحين يبلغ جوار منزله المحترق، ويختلط بالجمع، يلاحظ أول ما يلاحظ غيبة منذِرَيه بعواقب ضيافته الثقيلة وغير المحمودة، واستنكافهما عن

المجيء. ولا ريب في أن موت جيل بيندليتون يتوج جلجلة الصبية التائهة، وهيامها على وجهها و "سقوطها" في هاوية ابتلاء شديد الوطأة و "آلامها"، على معنى لا يخلو من ترديد اصداء مسيحية إنجيلية كانت جزءاً من مناخ الوقت الثقافي، وسياقة من سياقاته.

وعلى خلاف الرواية السابقة، وإفضاء مصادفاتها وأقدارها وإغفالها إلى موت غير متعمد ولا مقصود يودي بضحية بريئة، تقص الرواية الأخرى، "إرهابي"، إخفاق خطة متعمدة ودقيقة أرادت "الاحتفال" احتفالاً دامياً بالذكرى الثالثة لليوم الحادي عشر من سبتمبر / أيلول، المصادف يوم السبت في عام 2004، في مكان غير بعيد من جزيرة لونغ آيلند بنيويورك. فالخطة "الجهادية" المحكمة، وهي مادة الرواية الهيكلية والخبرية البوليسية، تنتهي إلى إخفاق تام، تستر عليه الروائي الحاذق، ولم يثبت الإخفاق للقارئ إلا في الصفحات الأربع أو الخمس الأخيرة.

والفتى الذي بلغ لتوه الثامنة عشرة من العمر، وحصل على شهادة ثانوية تخوله دخول الجامعة، ونجح في امتحان سوق شاحنة نقل كبيرة داخل الولاية، فترك الجامعة وباشر عملاً في حقل النقل على شاحنة تتولى توصيل الأثاث إلى زبائن معمل "اكسيلانسي" للأخوين شهاب، اللبنانيين المسلمين المهاجرين من بلداهما في الستينات إلى نيوبروسبيكت، نيوجيرزي بجوار نيويورك – الفتى، أحمد عشماوي مُولُويْ، قاد الشاحنة الكبيرة والمحشوة بأربعة أطنان من نيترات الأمونيوم المنفجر (وهي ضعفا حمولة شاحنة تيموثي ماكفاي بأوكلاهوما ستيتي في 1995، على ما ينبئ المتطوعَ إلى الاستشهاد الرجلُ الذي حشا شاحنة أحمد بها)، ودخل نفق لينكولن، غير المحظور وحده من ثلاثة أنفاق على الشاحنات ومعظمها قادم من جيرزي وييمم شطر

نيويورك، وجاز المنعطف في الثلث الأخير من النفق، وهو موضع غير متين منه، وخرج من النفق من غير أن يكبس الزر الأحمر القابع في قعر "بئر عمقها 10 سنتمترات"، على قول أحمد في سره، كناية عن الذراع المعدنية التي زرع فيها التقني زر التفجير، ولم يفجر الانتحاري المتطوع الشاحنة وحمولتها المدمرة. ولم يحتفل الجهاد العالمي بغزوة نيوبروسبيكت، في أعقاب غزوة مدريد، في 12 آذار 2004. وسَلِم الأطفال الذين لاعبوا أحمد عشماوي طوال مسيره في النفق، ويده على الزناد، وكانوا من دواعي تركه التفجير.

وعلى هذا، نكص "المجاهد" عن أداء المهمة الجهادية الموكولة إليه، وكان رضي (ظاهراً) أداءها على شيء كثير من التردد، ورجع في التزامه ورضاه في أثناء قيادته الشاحنة إلى منعطف النفق الرخِص والضعيف.

والمقابلة بين إنجاز القتل غير المقصود (في "رابيت مدرَكاً") وبين القصور عنه في خطة القتل المقصود تضرب بجذورها في بنية "إرهابي"، وتجلو وجوهاً منها هي لحمتها وسداها وأوصالها. ومبنى المقابلة هو القاسم المشترك بين الروايتين أو بين الحادثتين الإرهابيتين فيهما، أي "الفَتَيان" جيل بيندليتون البالغة 19 عاماً حين دخولها الرواية وموتها بعد نحو ستة أشهر، وأحمد عشماوي مُولُوي المتمُ عامَه الثامن عشر في أواخر سنته المدرسية والثانوية التي ختم بها، على ما يفترض، مراهقته. ولا يغمط ما يفترق فيه الاثنان، ويبين به واحدهما من الآخر، ما يشتركان فيه.

ولعل أول ما يفترقان فيه هو محلاهما في الروايتين، ومقاماهما من هاتين. فجيل الصبية، في الرواية الأولى، "رافد" من روافد هاري انغستروم الكثيرة والسابقة والظرفية. والرواية لا تبدأ بها، ولا معها، وهي لا تبلغ غايتها حين تقضي الصبية التاعسة ضحية عنف وخوف بيضاوين و "عرقيين".

ومأساتها ليست منعطفاً في سياقة الرواية، ومدارها الأول على أحوال رابيت المكتهل والمطل على أميركا من شقوق ترجحه، وترجح أميركا، بين حدي عالم قديم يوهم بالمتانة والرسوخ وعالم مضطرب ومتقلب لا مستقر لغرض رغبة فيه. وأما أحمد فهو لحمة الرواية الثانية، وجامع أجزائها وفروعها وروافدها في مدار مشترك.

فالجملة الأولى في صدر الصفحة الأولى إنما هي تفكّرُ أحمد في مدرسته وزملائه وأساتذته المسيحيين واليهود، وهو شاخص إلى أجساد البنات "الطرية" ووشومهن وشعورهم "المثيرة"، وإلى زملائه المتربصين والهازئين والجاهرين على الملأ ان لا عالم ولا دنيا غير عالمهم ودنياهم: "أبالسة! أبالسة يريدون إبعادي من الله ربي". والجملة الأخيرة تردد صدى الجملة الأولى، على الجادة الثامنة من مدينة برودواي المائجة بالناس الضئيلين، والحاضنة ركضهم، واقتصارهم على أنفسهم الضيقة، وسعيهم الملح في زينة الحياة ورغدها ودوامها: "هؤلاء الأبالسة أبعدوني من الله ربي".

وتفاوتُ المحل من الرواية لا يضعف أوجهَ الشبه والمقارنة، وتطاول الأوجه هذه إلى مادة الرواية ولحمتها. فالصبية والفتى هما قربانان على مذبح هيكل تقيم أميركا أوبدايك، الأسطورية والتاريخية معاً ومن غير انفكاك، شعائرها في أروقته، وبين جنباته. وتحاكي الإقامة المحمومة والمتجددة هذه استغلاق الكون والحياة على الألم والإحاطة، من وجه، وتكشُّفَ كوى ضوء وفرح عن حضور الكون والحياة من "غير لماذا" (على قول انجيلوس سيليزيوس في الوردة)، من وجه آخر.

وتنتهي الصبية إلى الموت مسمرة على خشبة عجفاء، وراقدة قبل الرقاد الأخير تحت أثقال غياب الأم، ورحيل الأب، ووثر السلع الفاخرة،

وبهرجة التأمل التجاوزي والثورة وأبخرة الماريجوانا والكوكايين ورؤاهما. وأعد الشاب، المتحدر من أب مصري ومسلم متوارٍ ومن أم إيرلندية تبحث، في رجال لا يحصون عدداً وبلداناً، عما تومئ إليه رسومها العريضة الخطوط، والمتباينة الألوان، من طلب بداهة طاغية، أعد ليكون، راضياً، القربان الذي تتقرب به "القاعدة"، أو جماعة من المهاجرين المسلمين الأميركيين، من الله ورسوله، على ما تحسب وتفترض.

أحمد و"الوجه"

وأحمد هذا، وهو يحمل الاسم النبوي، ينشد إسلاماً قرآنياً، ومحمدياً مكياً، ووجدانياً حنيفاً، يقدم وجوه الإسلام هذه على إسلام أحكام المعاملات والعقائد. وهو لا ينفك في أثناء الرواية كلها -وتتخلل وقائعها مناقشات طويلة مع الشيخ رشيد اليمني، معلم أحمد في المسجد، ومع أمه في البيت، ومستشار المدرسة التربوي جاك ليفي، وأخيراً مع تشارلي شهاب، ابن صاحب متجر الأثاث اللبناني ومديره والداعية الجهادي المستتر والمقنّع، إلى محاورات الشاب نفسه، تتناول (المناقشات) الكتاب وقراءته، وتفسير العشرات من سوره وآياته، والاختلاف في التفسير- لا ينفك يعود إلى تعريف الإسلام بـ"الصراط المستقيم"، الذي ينعم الله به على من يصطفيهم من عباده، ويخلون نفوسهم وقلوبهم لربهم، ولا يشركون في طلب وجهه رغبة في مخلوق. والصراط المستقيم هو، في لغة أحمد الأميركية (ويدين بها جون أوبدايك إلى شادي ناصر، بحسب تنويه في آخر الكتاب)، "الطريقة"، على معنى أهل السلوك والقلب والحقيقة. وفي بعض محاورته نفسه وإسراره، على خلاف ما يجهر قوله متحفظاً إلى شيخه "الحَرْفي" الملتبس، يذهب أحمد العشماوي إلى السؤال عن "وِحدة" الله، وملازمتها مفارقته الخلق ومفارقة الخلق الخالق "تعالى".

ويحمله تأمله هذا على الرغبة في مشاطرة ما يحسبه الفتى المتعثر العربية، وقارئ الكتاب خفية في ترجمات إنكليزية على ما يعيره به أستاذه وشيخه، عزلة وفرادة أليمتين، ناجمتين عن تعالي الخالق وتنزهه عن الشبه بمخلوقاته من غير شك، وهذا على التأويل الإسلامي المشهور والمتداول. ولكن أحمد عشماوي مُولُويْ، الأميركي مرة أخرى، يحمل التنزيه الإلهي على معنى إنساني وجداني، أوغسطيني (نسبة إلى اوغسطينوس القرطاجي اللاتيني وصاحب "الاعترافات" و "مدينة الله" ومن أهل القرن الرابع للميلاد) ولوثري بروتستانتي، ويخلطه بمعنى أخلاقي، يهودي وقبّالي. والقبّالة، أو السعي في التأثير في حوادث الكون من طريق الإيمان والإخلاص فيه، هي ما لا تنفك تيريزا مُولُويْ –أم أحمد الإيرلندية الكاثوليكية التي لم "ترَ" الشمس بشرتها البيضاء والمسماة باسم "الأم" تيريزا الكالكوتية من طرف قد يكون ساخراً وقد يحتمل كنايةً عن القداسة على وجه الابتلاء– تنكره على جاك (جاكوب، يعقوب – إسرائيل) ليفي (اللاوي، من سفر اللاويين الأسباط، والأحبار في ذريتهم)، المستشار التربوي في الثانوية المركزية، ومنقذ أحمد من تلبيس شيطانه أو إبليسه "الجهادي" والانتحاري.

والمعنى الإنساني الوجداني والأخلاقي الذي يُؤَول عليه أحمد الفرادة والفرق الإلهيين ("ليس كمثله شيء")، على خلاف التأويل الأرسطي والكلامي الكوني، ومنزعه إلى تعظيم موجود أول وجودُه من صنف الموجودات وبابها، هذا المعنى يحمل "ذات" ذي الجلالة والإكرام على "وجه" ("...الذين يريدون وجه الله...")، أي على صراط وطريق وشوق "ميتافيزيقي". ويدعو التأويل هذا أحمد إلى التماس الإسلام والجهاد في الطهارة من "رجس" انقياد النفس إلى نفسها، ونصبها نفسها حاكماً مسلّطاً من غير قيد. ويتفق هذا، بعض الوقت، مع التنديد "الإسلامي" بالمادية

"الأميركية"، و "نرجسية" أصحابها جشعهم ونهمهم إلى الأشياء والسلع والمتع والصور المتجددة، وتبديدهم الطاقات والموارد والرغبات والمعارف في سعي لا يقر على قرار، ولا يعرفون غاية ييممون شطرها، ويريدون إدراكها وإلقاء رحلهم عندها.

والرواية تترى بصفحات تصف السلع والأدوات والآلات، وأحوالها وأطوارها. فإذا عمدت إليزابيث (بيث، على قول زوجها جاك ليفي أو أختها، هيرميون) إلى تشغيل المكنسة الكهربائية الجديدة، أطنبت في مقارنتها بالأنموذج السابق، متانة ووزناً وحسن كنس وتوافر قطع غيار وتلقائية عمل. وهذا شأنها، وشأن أوبدايك، في مقعد la-z-boy البني الغامق، والمصنوع من جلد البقر المشبَّه العراقة والقدَم، والملحق به مستقر للقدمين يُرفع أو ينزل على ما يشتهي مقتعد المقعد. وتأكل إليزابيث ليفي -وسمنتها، جراء إفراطها في أكل الأطعمة ذات السعرات الحرارية العالية، على ما تقول وتنتبه وتقرأ على غلافات الأطعمة، هي مأساتها و"السبب" في صدوف رجلها عنها- الطعام الجاهز والسريع ، وتعدد ماركاته المعروفة، وتنتقدها، ولا تملك نفسها من قصد الثلاجة حيث تخزنه. وإليزابيث التي تنعى على "العالم" تضافره ومؤامرته على "جعلها رخوة وسمينة"، تكاد تنهض في الرواية كناية عن أميركا الأكولة والنهمة. ولا يقل نهمها إلى الصور التلفزيونية، والمسلسلات والبرامج الموسيقية أو الصوتية، عن انشغالها بالأكل والأطعمة.

وفي المضمارين هذين، الأطعمة والصور، تماشي كتابة الروائي الأميركي في رواياته المتفرقة الأهواء الأميركية "المادية" والحسية. فلا يفوّت تفصيلاً من تفاصيل الشاردة والواردة، كانت قميصاً أم جينزاً أم سيارة أم سجادة عجمية أم مرآة شاحنة أم مرحاضاً أم رقعة أسفلت أم واجهة منزل أم

درجاً أم سياجاً أم مغسلة أم قسمة وجه أم خروج حرف من حنجرة وشفتين أم قولاً ومراجعته أم خاطراً أم مضاجعة أم غناء، إلى آخر ما لا آخر له في قص صاحب "إرهابي". فتكاد الرواية، الموقتة على الدوام توقيتاً دقيقاً، والمؤرّخة الحوادث تأريخاً داخلياً وخارجياً (مضبوطاً على التقويم المعلن والمشترك: 11 سبتمبر / أيلول 2004، وقبله بأسبوعين، وقبل هذا بعشرة أيام وغداة يومين على آخر يوم من أيام العام الدراسي... على ما يحرص أوبدايك على التنبيه)، تكاد الرواية أن تكون ثبتاً أو فهرساً بالوقائع الأميركية، المعنوية الاجتماعية "الثقافية" والسلعية التقنية والصناعية والسياسية الإدارية، في أثناء وقت الرواية المعلن والمباشر.

فحين يترك أحمد الحجرة العارية التي قضى فيها ليلته المفترضة أخيرة، ويقصد من طريق جادة ريغان موقف الشاحنات حين تنتظره شاحنة أعدها تشارلي شهاب للعملية الوشيكة، يمر بمحل يتعهد دفن الموتى، وبجواره محل إطارات مطاط، وبشرطي أبيض "ممتلئ الوجه من غير سرور". ويقع، قبيل بلوغه الموقف على أخيلة ظل من بلاستيك، منفوخة بالهواء، وتدعو المارة "بحركات هستيرية" إلى الشراء من المحل. والسلعة الترويجية هذه، وهي سلعة تروّج لسلعة من طريق تشخيص الترويج (فهي آية آيات الرأسمالية الأميركية العظمى)، من بنات الأعوام الأولى من القرن الجديد، الواحد والعشرين. وهذه قرينة من قرائن كثيرة على تنبه أوبدايك إلى "الحوادث" على أنواعها وضروبها.

وعلى هذا، تنخرط الرواية انخراطاً حسياً ومادياً في أمواج السلع والصور والحوادث والأفعال التي تُخرج منها، أو تستنتجها (على معنى التلقيح والاستيلاد)، الإرهابيَّ المفترض وعزائمه وضغائنه القاتلة. فيحاكي

القص، وتفاصيله الحسية المتدفقة والمتلألئة، قيام العالم الإنسي (الأميركي) بنفسه، وولادته من رغبات محمومة في الصنع المتجدد، والانشغال بالمصنوعات "الإبليسية"، والانصراف، من طريق كثرتها والإمعان فيها، عن "الصراط المستقيم"، وتقشفه وقصده غاية واحدة هي "الوجه" وإيناس "وحدته" الهائلة، على ما يحسب أحمد. وتسلك الرواية مسلك أحمد عشماوي، الأميركي. فهي تكثر الحجب التي تحجب الخالق عن خلقه، وتلهي الخلق عن الخالق، ذاتاً وكلاماً وحالاً، من وجه أو ناحية؛ فيما هي، من وجه آخر لا ينفك من الأول، تتمخض عن "خلاص" تتولاه الضحية البريئة، على الرغم منها وطوعَ إرادتها معاً.

نسب الإرهاب

ففي تقصيها مسير أحمد من طفولته ويفاعته المضطربتين إلى عتبة رشده الشخصي والاجتماعي تقصياً دقيقاً، يكاد يكون سببياً، تحيط رواية "إرهابي" بالحلقات المفضية، "منطقياً"، إلى العمل الإرهابي وخطته. ولكنها لا تقتصر على هذا. فلا تُغفل، في غمرة التقصي السببي والاجتماعي المتماسك والمرصوص، شقوقاً تنتهك تسلسل حلقات العلل، وأخذ بعضها بتلابيب بعض، على غير توقع. فتترجح رواية أوبدايك بين التقرير وأبوابه المتصلة، وبين الكناية الدينية والشعرية وتلويحاتها، على قول السهروردي. ويزاوج الروائي الوجهين، وجه التقرير ووجه الكناية، ويُسلك وقائع تقريره في سلك الكناية ودلالاتها العريضة.

فعلى وجه التقصي والتقرير يولد أحمد "من غير أب والد"، على قول جاك ليفي فيه، وربما على قوله في نفسه، ومن أم "كافرة" لا تبعد كثيراً عن أن تكون، على ما ترى نفسها ويراها ابنها وعشيقها العابر جاك ليفي،

بغياً أو داعرة (وفي بعض كلام أحمد يتفوه بمرادف اللفظة العامي والسائر). وتروي تيريزا مُولويْ، وهي وحدها يسعها أن تخبر عن عمر عشماوي، أن الطالب المصري، عمر عشماوي، أغوتها ذكوريته المعلنة، وبهرها تمثيله على العالم الثالث. واختلاطها، هي الإيرلندية الكاثوليكية التي "سقطت من المهد الكاثوليكي في سنتها السادسة عشرة"، بالمصري الاسكندراني الذي يشبه عمر الشريف في "دكتور جيفاغو"، كان قرينة على تحررها. ويقظة أحمد على والده الغائب، وعلى إسلام والده، ورغبته في إحياء هذا الإسلام، يعزوه المستشار التربوي إلى ترعرعه في كنف "أم حاضنة"، وفي ظل والد يعظم تواريه قامته ودالته، على شاكلة أولاد آباء السود الذين يحملهم غياب آبائهم إلى إجلالهم والحط من أمهاتهم.

ولكن تعليل إسلام أحمد بوالده ووالدته، وحاليهما، يبدو لتيريزا ضرباً من "فرويدية مبتذلة"، على قولها. وهذا لا يقطع في معنى التعليل. ورعت "الأم العازبة"، وهي ترى العبارة "عاطفية وتكاد تكون نضالية" (ورابّيت رأى "الرجل الأبيض" عبارة سياسية)، ولدها رعايتها ندًّها وكفأها. وهي تزعم أن أحمد، شأن سائر الناس، يبصر طريقه من تلقاء نفسه، وأن تدينه لا يعدو "إجابة الحياة بنعم، مثل الفن". وربما أراد الولد المفيق على الإسلام "العثور على آثار أبيه الرائع "حين بلغ سن الإدراك في الخامسة عشرة تقريباً، قبل 3 أعوام من وقائع الرواية، وتبددت آثار الأب في وضح الإدراك، وانقلبت "ذكريات". ووقع الولد، في مستهل فتوته المراهقة، على جماعات إسلامية لابست الحي ومدرسته. وتقدم "المسلمون السود" الجماعات هذه. وخلفتهم "أمة الإسلام". واعتزلت الجماعتان المسجد. وتولى التعليم الديني في الكتّاب الشيخ رشيد اليمني. وبقي أحمد وحيداً في الكتّاب، وتلميذ المعمم اليمني الفرد.

وهو، في الأثناء، يتردد إلى مدرسته العلمانية والمدنية. والمقارنة بين المدرستين هي، حقيقة، بين أناس فعليين، ونظام حياة وقيم وعمل، وبين القرآن وتلاوته ومعانيه على شرح الأستاذ، على ما يفهم أحمد عشماوي ويشرح مخالفاً أستاذه وشيخه. ويترجح التلميذ بين حدي المقارنة وطرفيها. فالمدرسة "كرنفال"، على قول أحمد. وجمال التلاميذ والبنات "استفزاز". وموسيقى السود، وهم الغالبون عدداً على جمهور التلاميذ، شعائر كاندومبليه برازيلي: انفعال معم (الشيخ رشيد اليمني)، وأدرينالين وعضلات وأجسام وردود مشروطة، على شاكلة مبارزة أحمد والتلميذ الأسود تايلانول جونز، صديق جوريلين، الصبية التي يميل إليها احمد في المدرسة ويشتهيها، ويرسلها إليه لاحقاً تشارلي شهاب شريكة فراشه قبيل شهادته ورواحه المفترض إلى الجنة. والمدرسة مسرح الجسم الأنثوي الأميركي، وأجزائه الظاهرة والأخرى الحميمة وغير المستورة، ومعرض وشومه وفتنته وافتتانه بما يبدو منه وما يخفى. والفساد لا يقتصر على هذا، ويتطاول إلى النفوس، وأولها نفوس الأساتذة. فهؤلاء لا يتسترون على استخفافهم بتلاميذهم، وبرمهم بهم، واستعجالهم نهاية ساعات التدريس، وتركهم الصفوف هاربين، ومغادرتهم المدرسة، في أواخر الأسابيع وعشية العطل، من غير النظر وراءهم وخلفهم.

وإذا اقترح المستشار التربوي مهنة على التلميذ الموشك على التخرج، شأن جاك ليفي على أحمد، لم يجد حرجاً في اقتراح الانخراط في الجيش الأميركي. فيجيب أحمد: الجيش يرسلني إلى قتال إخوتي. وهو جواب نضال حسن، الضابط الفلسطيني – الأميركي، ومراسل محمد العولقي اليمني "القاعدي"، وقاتل ثلاثة عشر زميلاً في قاعدة بكاليفورنيا، عشية رواحه إلى القتال في أفغانستان في اواخر 2009.

والحي، أو الجزء من المدينة الذي ينزله أحمد وأمه، أنشئ قبل 25 عاماً محل مساكن متداعية تفشت في ساكنيها المخدرات. فهدمت، وبنيت محلها مبان عالية من 10 طبقات. وخططت البلدية، في تصاميمها وخرائطها، مساحات وقفتها على أنشطة "شبابية"، رياضية وثقافية، وطريقاً دائرية تربط الحي بأحياء "مدن أخرى يقيم بها ناس أخيار". وعاد أبناء بائعي المخدرات واستأنفوا مهنة آبائهم، وانبعثت "الحمى" في الحي المتجدد انبعاثها في "أراضي المستنقعات المجففة". وغداة 11 أيلول اضطرت الاتصالات الهاتفية المتحاملة والمهددة الأم إلى ترك الرقم القديم وطلب رقم هاتف جديد يبقى خارج الدليل العمومي.

وعلى شاكلة بريوير، مدينة انغستروم الصغيرة، يطارد ماضي نيو بروسبيكت، شمال نيوجيرزي وغير بعيد من نيويورك ومن البرجين قبل انهيارهما، حاضرها وحاضر أهلها. ويقيم السكان بعضهم بجوار بعض، ويخلف بعضهم بعضاً على الإقامة في مساكن أو أحياء بنيت على أنقاض سابقتها، من غير أن يطووا خلافاتهم ومنازعاتهم أو أن يقطعوا دابرها. فيرث الأبناء "حمى" الآباء على نحو ما "ترث" أرض المستنقعات الأوبئة. وتحضن جراثيمها وعدواها وتفشيها.

ولكن الاقتصار على تقرير الحال هذه يشيح عن وجوه أخرى من حياة الأفراد والجماعات. ويصرف جون أوبدايك نحو عشرين صفحة من فصل الرواية الثاني، يوكل إلى أحمد، أو إلى مرآته، روايتها، وموضوعها قداس انجيلي في كنيسة يرتادها السود، وتشترك جوريلين في الغناء في كورسها. وبعد القداس في شقيه، الوعظي الخطابي والغنائي الترتيلي، يتحاور الشاب والصبية السوداء حواراً حقيقياً، ويناقش واحدهما الآخر في ميتافيزيقاه (ففي باب الأخلاق يسر أحمد إلى جوريلين أنه يريد أن يكون مسلماً مستقيماً

وسويا، فتجيبه: لماذا لا تسعى في الخير؟ وفي باب الروح والجسد يقول أحمد إن الأشياء المادية، وفيها العظام والدم والجلد والغائط، قبيحة، والدنيا التي تأتلف منها ثقيلة الوطأة ويريد التخفف منها، فتجيب الصبية السوداء ان الروح تنبثق من الجسد على نحو انبثاق الوردة من الأرض...).

والحوار الميتافيزيقي تذييل على حوار جمالي موسيقي وديني مسرحه الفتى نفسه، العاشق والطاهر، في أثناء القداس. فهو ليس في مستطاعه انكار ترجح المشهد الديني والجمالي، أداءً ومؤدين ومعاني، بين مواقف ومقامات ومنازع بعضها مبتذل، ويمت إلى المادية النرجسية المعاصرة، وبعضها الآخر يصدر عن ميل أكيد إلى رحمانية إنسانية وإلهية حنيفة تنهض أسماء بعض الأنبياء (أولهم نوح) علماً عليها.

وفي الكنيسة يرى أحمد ويسمع مشاغل السود الأميركيين القريبة من مشاغل المسلمين، على ما يراها ويتخيلها. ويختبر، في الكنيسة نفسها وجمهور الحضور، قوة الأطفال، وسلطان وجوههم وتسليمهم على رد الكراهية العرقية والدينية (ولا يبرأ أحمد من الوجهين). ويستبق اختبار قوة الأطفال وسلطانهم فصل الرواية الأخير، ورجوع الشاب المسلم، الإرهابي المفترض، عن فعلته، وإحجامه عن القتل تلافياً لإزهاق أرواح أطفال تمازحه وجوههم وابتساماتهم وتدعوه إلى ألا يقتل.

نصف الوجه والأوجه الكثيرة

وعلى الضفة الأخرى من تربية أحمد، ومن نسب الإرهاب المختلط والملتبس -وهذا نسبه الروائي على خلاف نسبه السياسي والإيديولوجي-

تتعقب الرواية مثاقفة الشاب الإسلامية، وليست المثاقفة الإسلامية أقل تعقيداً والتباساً من التربية العائلية والاجتماعية والمدرسية. فهي، على شاكلة هذه، طبقات ومنازع، على رغم انتخاب أحمد منها الطبقة القرآنية ولغتها العربية الفاتنة (يقول الشيخ رشيد لتلميذه حين يدعوه إلى قراءة السور الثلاث الأخيرة: "اسمعني ريح الصحراء"). والطبقة القرآنية، بدورها، يتنازعها التأويل، والخلاف عليه. فينكر الفتى على شيخه تأويلاً يساوي الكافرين، وهم بشر، بالحشرات، وترتيبَ الشيخ على التأويل هذا حملاً على سحقهم، وتسويغاً مرسلاً للقتل.

وتقطع الرواية القص في ثلاثة مواضع، على التقليل، وتلاحظ ملياً، بعيني الشاب عشماوي مُولويْ أحوال بعض الحشرات وهي تغالب الحرج والمحنة. ولا يغفل أحمد عن ميل الشيخ اليمني في كلامه إلى "فصاحة مفتعلة"، والى نصبه المجازات "حاجزاً يحجز بين المرء وبين الواقع". ورشيد اليمني كله، إذا جازت العبارة، لا يدعو تلميذه الوحيد إلى الاطمئنان والسكينة، فيقتصر هذا على "توقير" شيخه و "إمامه"، على بعض الخوف منه، والشك في تمام إنسيته وخلقته وصفحته (فيقول إن وجهه "نصف وجه"، كناية عن تغطية لحيته وشاربيه نصف وجهه الآخر).

والوصف هذا بلسان من يحمل الله على وجه، على ما مر، يجهر تحفظاً عميقاً. وفصول علاقة الشاب بعالم الدين اليمني ومراحلها كلها، وهي الطبقة الإمامية من مثاقفة عشماوي الشاب الإسلامية، يلابسها التشكك والتحفظ والإكراه. فيفاجئ إمام المسجد تلميذه حين يبلغه برغبته الناجزة، هو التلميذ، في التطوع للعملية الانتحارية المزمعة في ذكرى 11 سبتمبر / أيلول الرابعة. وكان التلميذ أعرب لتشارلي شهاب، وهما بإزاء "أثر"

البرجين الخالي، عن توقه إلى ملاقاة ربه، وضيقه بالصور الأميركية التي شاركه تشارلي التنديد "الجهادي" بها. ودائرة المسلمين الإسلاميين الأوسع، أو طبقة الإسلاميين، بعد الطبقتين الأوليين القرآنية والإمامية، خليط متنافر من الناس الملتبسين والمتخفين والمتسترين على غاياتهم.

ولا يقع الجهادي المزمع، والمكره على الجهاد من طرف خفي وبوليسي، على من يسعه التمثيل الفعلي والمقنع على إسلام أحمد الحنيف والأخلاقي. وتخلو الرواية من مشهد مسلمين يصلون جماعة، أو يحتفلون جماعة، وتأتلف منهم أمة، على خلاف ترديد أحمد اللفظة، واحتجاجه بها على تفرق الأميركيين وتذررهم نرجسيات.

وعلى خلاف مشهد السود في كنيستهم، المسلمون في الرواية أفراد متقطعون، يراهم الشاب أو يسترق اليهم النظر سراً وخفية من النوافذ، أو يجتمع بهم وراء أبواب موصدة، ويقوده اليهم من تكشف عن عميل وكالة الاستخبارات المركزية، واستدرجه إلى قيادة الشاحنات، ودربه عليها، وانتزع منه التزاماً جهادياً غامضاً تولى الشيخ اليمني جلاءه، قسراً، التزاماً قاطعاً وصريحاً. ولا يتعدى تعارف المرشح إلى الجهاد و "المؤمنين" الآخرين المفترضين، وشركاء تشارلي في إعداد أحمد عشماوي إلى موته طوعاً، عبارات فقيرة تقضي في بعض الحكام العرب بالكفر وفي أسامة بن لادن بالتمجيد والتعظيم. والمقارنة بالدائرة الكنسية، أو بالدائرة القرآنية الأحمدية، لا تخلف شكاً في تعمد أوبدايك حمل الإرهاب على غير نسب الأمة. وهو يعارض، من طريق أحمد، الشقين أو الجهتين الواحد (الواحدة) بالآخر (الأخرى).

ويذهب الروائي مذهباً غريباً في حمل الجهاد على تراث أميركي عريق. وتتوج غرابة الحمل هذا تعقيد نسب الإرهاب، وإخراجه من التعليل الديني والإيديولوجي "الإسلامي". ففي أثناء "زيارة" أحمد وتشارلي إلى مدن نيوجيرزي القريبة من نيويورك، في الشاحنة الكبيرة التي يقودها الأول في معية الثاني الملحة من غير سبب ظاهر ومفهوم، يروي الثاني تاريخ حرب الاستقلال الأميركية (على نحو يعزوه الكاتب، في ملاحظة ختامية وعلى حدة، إلى ديفيد هاكيت فيشر). فيقول ان الأميركيين كانوا، في لونغ آيلند ونيويورك، على شفير هزيمة ساحقة، قبيل شتاء 1776-1777، فمشى الانكليز من فورت لي على نيوارك وبرانسفيك وبرينستون وترينتون، واجتاز جورج واشنطن ولاية ديلاوير على رأس جيش من الحفاة في ثياب مخرقة.

وفي فيلادلفيا أعد الناس العدة إلى الهرب، بينما كان الأسطول الانكليزي يستولي على نيوارك ورودآيلند شمالاً. وعلى رغم الانهيار العام، أوكل الكونغرس إلى جورج واشنطن قيادة الحرب. فأمر هذا جيشه باجتياز النهر في يوم الميلاد، واستولى على ترينتون. وهاجم الحامية البريطانية إلى الجنوب من برينستون، وانتصر عليها. ورد المرتزقة الألمان والتشيكيون بذبح الأهالي. وبعضهم انضم، بعد القتال، إلى الأميركيين وتزوجوا نساء فيلادلفيات وتأمركوا. ويزعم تشارلي أن واشنطن تعلّم في الحرب، ومنها، أن يميل مع الحوادث، ويستبقي منها ما يخدم غرضه الظرفي. وفي وجه التفوق الانكليزي عمد إلى شن حرب غوار وعصابات، ولم يستكن أو يستسلم. ويقول تشارلي، الأميركي المتحمس، "كان (واشنطن) هوشي منه زمنه. كنا حماس، كنا القاعدة". وبرهن، على شاكلة فيتنام والعراق، أن حرب قوة عظمى على شعب تنتهي بانتصار الشعب على القوة العظمى، ولو كان الشعب خليطاً من الفوضويين والملونين والحفاة، على شاكلة شعب ولايات الشمال.

وقبيل الخطبة الوطنية والبطولية، ومقارنة الأميركيين الاستقلاليين بفلسطينيي "حماس" و"جهاديي" بن لادن، يقول أحمد، في نفسه، ان تشارلي شهاب "رجل كثير الوجوه". ولم يكن أحمد يعلم أن الرجل الذي استعمله على الشاحنة، وزكاه الشيخ رشيد، كان عميلاً استخبارياً، وقتله بعض رفاقه العرب عشية اليوم المضروب لأحمد موعداً لعمليته. وهذا هو تعليل تنقل تشارلي، في يوم التعاهد هذا، بين "نحن" أميركية وبين "نحن" جهادية. وازدواج تشارلي هو مرآة كثرة أنساب الإرهاب والاستماتة، والتباس الأنساب الأميركية.

وليس الإلماح إلى ماكفاي، وهجومه على مبنى مكتب وكالة التحقيقات الجنائية الاتحادية (إف بي آي) في شاحنة محملة بنيترات الأمونيوم، مصادفة. والحق أن هذا ما لم ينفك جون أوبدايك يرويه في أعماله، وهو أن أميركا (الولايات المتحدة) تصلح كناية عن الكينة (الحال) الإنسانية، واستعارة عظيمة لها، واختصاراً. وهو يوكل إلى جاك ليفي، المربي الموشك على التقاعد، واليهودي اللاأدري، والمتشكك المرهَق، (وزوج أخت سكرتيرة وزير الأمن الوطني الأميركي الجديد)، صحبة أحمد عشماوي في ما قد يكون رحلته الأخيرة في الشاحنة التي تشبه، على قول أحمد، تابوتاً معدنياً قبيحاً. ويتضافر على اقلاع الشاب المختلط النسب، شأن أميركا مرة أخرى، عن فعلته، إلى محاورته ليفي هذا، وجوه الأولاد السود في سيارة تزاحم الشاحنة على المرور في النفق الثالث والمزدحم. وحين يقول السائق المحجم عن القتل أن "الأبالسة" غلبوه على أمره، ونأوا به عن الله ربه، احتمل تأويل "الأبالسة"، أو الشياطين، معنى الأولاد وشيطنتهم، على معنى لعبهم البريء، واستقبالهم غداً لا يعلم أحد كيف يكون. وهذه أمانة لا يقوى على فضها المؤمن الملتمس وجهه.